georges duby

O TEMPO DAS CATEDRAIS

a arte e a sociedade

980-1420

imprensa universitária

editorial estampa

Érica

O TEMPO
DAS CATEDRAIS

IMPRENSA UNIVERSITÁRIA
N.º 8

GEORGES DUBY

O TEMPO DAS CATEDRAIS

A Arte e a Sociedade

980-1420

1979
Editorial Estampa
Lisboa

Título do original:
Le Temps des Cathédrales
L'Art et la Société, 980-1420

Tradução de
José Saramago

Capa de
Soares Rocha

ÍNDICE

Para Art, idées, histoire, *a colecção que ele inventava e que foi talvez, de todas as que saíram da sua oficina, a mais magnífica, Albert Skira, há treze anos, encomendou-me três livros. Soberbas imagens deveriam ilustrá-los e o meu trabalho estava simplificado. É difícil — e quase sempre vão — falar das obras de arte, que são feitas para serem vistas. Quanto a estas, não podia desejar-se que fossem mais perfeitamente mostradas. Restava-me tentar reconstituir em redor delas o conjunto cultural que lhes dá plena significação. Os três ensaios que escrevi pretendem extrair a produção artística do imaginário, ao mesmo tempo que do museu, e colocá-la na vida. Não a nossa, mas a dos homens que sonharam esses objectos e foram os primeiros a admirá-los. Estes livros falam portanto da Idade Média, em geral.*

Duma certa Idade Média. Para os livros que editava, Albert Skira escolhia a mais bela: a das obras-primas. O esforço de explicação incide, aqui, por força, nas formas de arte que foram criadas na proximidade do poder e no universo estreito da alta cultura. É certo que essas formas foram praticamente as únicas que duraram até nós. Além disso, uma vez que a criação artística é sempre governada pelas forças sociais dominantes, a invenção situa-se quase por inteiro entre o que foi então modelado para a glória de Deus, para o serviço dos príncipes e para o prazer dos ricos. Partir das obras-primas é um percurso obrigatório; e não é mau percurso. Com a condição de nunca perder de vista o que as rodeia nem a diversidade obscura, fecunda, sobre que elas pairam.

Estes belos livros eram pouco acessíveis. Hoje é-me dado retomar o texto. Ou antes os textos, porque vários comentários se desenvolviam paralelamente à sequência de imagens. Quase lhes não toquei, a não ser para melhor os conjuntar e, aqui e além, rejuvenescer.

Beaurecueil, Novembro de 1975.

O MOSTEIRO

980-1130

Pouquíssimos homens — solidões que para o ocidente, para o norte, para o leste se estendem, se tornam imensas e acabam por cobrir tudo — maninhos, brejos, rios vagabundos, e as charnecas, as matas de corte, os pastos, todas as formas degradadas da floresta que os fogos das brenhas e as semeaduras furtivas dos queimadores de bosques deixam atrás de si — aqui e além clareiras, um solo conquistado desta vez, mas apenas meio domado; sulcos ligeiros, irrisórios, traçados numa terra indócil por alfaias de madeira arrastadas por magros bois; neste espaço nutriente de grandes manchas ainda vazias, todos os campos que são deixados de pousio um ano, dois anos, três anos, por vezes dez anos, para que, naturalmente, em repouso, se reconstituam os princípios da sua fertilidade — choças de pedra, de lama ou de ramos, reunidas em lugarejos rodeados por sebes espinhosas e pelo cercado dos quintais — por vezes, no seio das paliçadas que a protegem, a morada dum chefe, um coberto de madeira para o mercado, celeiros, os barracões dos escravos e a fornalha das cozinhas, afastada — de longe em longe, uma cidade, mas que é apenas, penetrado pela natureza rural, o esqueleto embranquecido duma cidade romana, bairros de ruínas que as charruas contornam, uma cerca nem bem nem mal reparada, edifícios de pedra que datam do Império, convertidos em igrejas ou em cidadelas; perto deles, algumas dezenas de cabanas onde vivem vinhateiros, tecelões, ferreiros, os artesãos domésticos que fabricam, para a guarnição e para o senhor bispo, adornos e armas; duas ou três famílias de judeus enfim que emprestam algum dinheiro sobre penhores — pistas, as longas filas das corveias de transporte, flotilhas de barcas em todos os cursos de água: tal é o Ocidente do ano mil. Rústico, aparece, diante de Bizâncio, diante de Córdova, pobríssimo e desamparado. Um mundo selvagem. Um mundo cercado pela fome.

Tão dispersa, ainda assim a população é demasiado numerosa. Luta com as mãos quase nuas contra uma natureza indócil cujas leis a sujeitam, contra uma terra infecunda porque mal dominada. Nenhum camponês,

quando semeia um grão de trigo, conta colher muito mais de três grãos, se o ano não for mau de mais — o suficiente para comer pão até à Páscoa. Depois terá de contentar-se com ervas, com raízes, alimentos de ocasião arrancados à floresta e às margens dos rios. Com a barriga vazia, nos grandes trabalhos do Verão, os labregos ressecam de fadiga à espera da colheita. Quando o tempo não é favorável — o mais frequente —, o grão falta ainda mais cedo e os bispos têm de levantar as proibições, quebrar a ordem dos ritos, permitir que se coma carne na Quaresma. Por vezes, quando chuvas excessivas empaparam a terra e prejudicaram as lavras do Outono, quando as tempestades derrubaram e destruíram as searas, as carências habituais dão lugar às fomes, às grandes penúrias mortais. Todos os cronistas desse tempo as descreveram e não sem complacência. «As gentes perseguiam-se umas às outras para se devorarem, e muitos degolavam os seus semelhantes para se alimentarem de carne humana, à maneira dos lobos.»

Exageravam eles quando evocavam os cadáveres amontoados nos ossários, os bandos de famintos que comem terra e vão por vezes desenterrar os mortos? Estes escritores eram todos homens de Igreja. Se com tanto cuidado narraram estas misérias, ou as doenças endémicas que dizimavam lentamente um povo frágil e desferiam por vezes em surtos de mortalidade agressões mais vivas, foi porque, para eles, tais calamidades manifestavam ao mesmo tempo a miséria do homem e o peso de Deus. Comer segundo a vontade todo o ano parecia então um privilégio exorbitante, o de alguns nobres, de alguns padres, de alguns monges. Todos os outros eram escravos da fome. Sentiam-na como carácter específico da condição humana. O homem, pensavam eles, sofre naturalmente. Sente-se nu, privado de tudo, entregue à morte, ao mal, aos terrores. Porque é pecador. Desde a queda de Adão que a fome o atormenta, e ninguém, tal como do pecado original, se poderá dizer liberto dela. Este mundo tinha medo e em primeiro lugar das suas próprias fraquezas.

Entretanto, já desde há algum tempo, movimentos insensíveis puxavam pouco a pouco esta humanidade miserável para fora da sua total indigência. O século XI, para os povos da Europa Ocidental, foi o momento duma lenta emersão fora da barbárie. Libertaram-se então das fomes, entraram um após outro na história, empenharam-se num progresso contínuo. Despertar, infância. Com efeito, esta região do mundo — e esse iria ser, sobre todas as outras, o seu mais insigne privilégio e penhor do seu progressivo ascendente — deixava nessa mesma época, e para sempre, de ser presa das invasões. Desde séculos, um grande tumulto de povos em marcha desabara quase constantemente sobre o Ocidente, perturbando a ordem das coisas, derrubando, arruinando, destruindo. As conquistas carolíngias tinham conseguido durante algum tempo restaurar uma aparência de disciplina e paz na Europa continental: mas, mal Carlos Magno desaparecera, bandos velozes voltaram de todos os lados, desde a Escandinávia, das estepes de Leste e das ilhas mediterrânicas de que o Islão

se apoderara, a abater-se sobre a cristandade latina para a pilhar. Ora, as germinações iniciais daquilo a que chamamos arte românica distinguem-se no preciso instante em que tais incursões se detêm, em que os Normandos se fixam e pacificam, em que o rei da Hungria se converte, em que o conde de Arles expulsa dos seus covis os piratas sarracenos que dominavam as passagens dos Alpes e vinham roubar o abade de Cluny. Depois de 980, não mais se viram abadias saqueadas e, fugindo pelos caminhos com as relíquias e o tesouro, rebanhos de monges assustados. Agora, quando subiam incêndios no horizonte dos bosques, eram os incêndios dos arroteamentos e não das pilhagens.

Um progresso muito obscuro das técnicas agrícolas parece ter começado a propagar-se, na noite do século X, a partir dos grandes domínios monásticos. Pôde livremente prosseguir. O seu desenvolvimento apetrecha pouco a pouco os camponeses com instrumentos mais eficazes, melhores charruas, melhores atrelagens, relhas de ferro capazes de virar a terra, de melhor a fertilizar, de atacar os solos pesados até então em baldio e portanto de alargar os campos permanentes à custa das brenhas, de ampliar as clareiras e abrir outras, de estimular por toda a parte a fecundidade agrária e de tornar mais pesadas as gabelas dos ceifeiros. Este crescimento rural não deixou sinais directos nos documentos da história, mas adivinha-se o seu curso em mil indícios, e é sobre ele que assentam todos os progressos culturais do século XI. A fome de 1033, cujo relato se lê nas *Histórias* do monge clunisino Raul Glaber, foi uma das últimas. Precisamente nessa época, as vagas de fome perderam a sua amplitude. Espaçaram-se. Em campos que insensivelmente se apetrechavam, houve lugar para mais homens, menos vulneráveis à epidemia. No seio das misérias do ano mil, há que situar as tensões dum crescimento juvenil que arremete para a frente e que, durante três longos séculos, sustentou a ascensão da Europa. Como escreve na sua crónica o bispo Thietmar de Merseburgo, chegado «o milésimo ano do parto do Cristo Salvador pela Virgem sem pecado, viu-se brilhar sobre o mundo uma manhã radiosa».

Esta alvorada, para falar francamente, levantava-se para um punhado de homens. Todos os outros continuaram, por muito tempo, afundados na noite, na miséria e na angústia. Quer fossem de condição livre ou estivessem presos no que sobrevivia dos laços da escravidão, os camponeses continuaram privados de tudo, menos famintos sem dúvida, mas extenuados, desprovidos de qualquer esperança de sair um dia dos seus chiqueiros, de se erguerem acima do seu estado, mesmo quando conseguiam juntar peça a peça um montinho de dinheiro para depois de dez anos, vinte anos de privações, comprarem um retalho de terra. Nesse tempo, o senhorio esmaga-os. É ele que forma a armadura da sociedade. Esta, em função dos poderes de protecção e exploração reconhecidos aos chefes, organiza-se como um edifício de múltiplos andares separados por paredes estanques e que, no alto, um pequeno grupo de gente poderosíssima domina. Algumas famílias, parentes ou amigas do rei e que tudo possuem:

o solo, as ilhotas cultivadas e as grandes solidões que as rodeiam, os ranchos de escravos, as rendas e as corveias dos cultivadores estabelecidos como rendeiros nas suas terras, a capacidade de combater, o direito de julgar, de punir, todos os postos de comando na Igreja e no século. Nobres cobertos de jóias e adornados de tecidos multicores percorrem, com a sua escolta de cavaleiros, esta terra selvagem. Apropriam-se dos poucos valores que a pobreza dela contém. Apenas eles beneficiam do enriquecimento que o progresso agrícola segrega lentamente. Só esta disposição muito hierarquizada das relações sociais, os poderes dos senhores, a força da aristocracia, podem explicar que o crescimento extremamente lento de estruturas materiais tão primitivas tenha podido suscitar tão depressa os fenómenos de expansão que vemos multiplicarem-se no último quartel do século XI, o despertar do comércio de luxo, os arremetimentos de conquistas que lançam aos quatro cantos do mundo os guerreiros do Ocidente, o renascimento, enfim, da alta cultura. Se a autoridade total duma classe muito fechada de nobres e de homens de Igreja tivesse caído menos pesadamente sobre as multidões de trabalhadores dominados, as formas artísticas, cujo desenvolvimento este livro quer seguir, não teriam podido nascer entre estes maninhos imensos e num povo tão rústico, tão brutal, tão pobre ainda e tão grosseiro.

★

O que impressiona nestas obras de arte é simultaneamente a sua diversidade, a exuberância de invenção que testemunham e a sua profundíssima, a sua substancialíssima unidade. A variedade nada tem de surpreendente. A cristandade latina estendia-se por uma área imensa que exigia meses a ser percorrida, cortada como era em mil obstáculos pelos acidentes duma natureza indomada e pelos largos vazios abertos no tecido do povoamento humano. Cada província mal penetrável cultivava os seus particularismos. No tempo das migrações de povos, durante os séculos em que se construíam e desmoronavam os impérios, camadas culturais muito contrastadas se tinham depositado aqui e acolá na Europa. Algumas delas espalhavam-se ainda frescas sobre um conjunto de regiões. Misturavam-se, compenetravam-se nas suas margens. Enfim, os invasores do século X tinham assolado desigualmente o Ocidente. Este, por todas as razões ditas, apresentava no ano mil profundas disparidades locais.

Em parte alguma eram mais acentuadas do que nas raias do mundo latino. Para o norte, o oeste e o leste, um largo semicírculo rodeava os países cristãos de uma zona de barbárie mais espessa onde sobrevivia o paganismo. Ali se desenvolvera recentemente a expansão escandinava, a dos corredores de mar dinamarqueses e noruegueses, a dos mercadores de Gotland. Dela persistiam robustas ligações de barcos que se insinuavam nos estuários, subiam os rios. Arremetimentos de pirataria perturbavam ainda frequentemente este espaço, mas as rivalidades das tribos atenua-

vam-se e davam lugar a comércios pacíficos. Dos redutos saxões de Inglaterra, das margens do Elba, das florestas da Turíngia e da Boémia, da Baixa Áustria, partiam missionários a destruir os últimos ídolos, a implantar a cruz. Muitos ainda encontravam o martírio. Mas os príncipes dessas regiões, onde pouco a pouco as populações se fixavam e construíam aldeias e lugares, levavam com mais vontade os seus súbditos ao baptismo e recebiam com o Evangelho um pouco de civilização. A estas franjas muito frustes opunham-se vigorosamente as marcas meridionais, de Itália e da Península Ibérica. Aí se operavam os encontros com o Islão, com a cristandade bizantina, isto é, com mundos muito menos selvagens. No condado de Barcelona, nos pequenos reinos recolhidos para as montanhas de Aragão, de Navarra, de Leão, de Galiza, pelas vanguardas do delta do Pó, Ferrara, Comacchio, Veneza, por Roma sobretudo, cidade de encontro entre o helenismo e a latinidade, toda virada para Constantinopla, de que tinha ciúmes e que a deslumbrava, penetravam fermentos de progresso, ideias, saberes, belíssimos objectos e, fascinante, a moeda de ouro com que se afirmava a superioridade material das culturas que tocavam a cristandade latina pelo sul.

O interior deste grande corpo continental, que Carlos Magno pudera reunir sob o seu império, era ele próprio cheio de diversidade. As oposições mais agudas, as que ecoavam até nos comportamentos mais quotidianos, provinham da nitidez mais ou menos fresca da impressão romana. Estava totalmente ausente, como na Germânia do Norte? Fora quase apagada pelo espraiar dos povos bárbaros, como na Baviera ou na Flandres? Mostrava-se, pelo contrário, ainda muito viva, como no Auvergne, em redor de Poitiers ou, ao sul dos Alpes, nas regiões de cidades menos arruinadas e cuja linguagem o sotaque latino marcava profundamente? Outros contrastes procediam da lembrança deixada aqui e além pelas diferentes populações que, durante a Alta Idade Média, tinham vindo estabelecer-se no Ocidente. Lombardia, Borgonha, Gasconha, Saxónia, são nomes de países que as evocam. A memória dos antigos conquistadores mantinha na aristocracia das províncias uma consciência nacional e o sentimento xenófobo que tornava cheio de desprezo pelos Aquitanos o Borgonhês Raul Glaber, que os vira um dia passar em bando, escandalosamente vestido, escandalosamente alegre, conduzindo para um rei do Norte uma princesa noiva. No seio desta geografia confusa, deve dar-se atenção sobretudo aos lugares de junção onde se defrontam as áreas culturais. São eles os lugares privilegiados onde se efectuam as confrontações, os empréstimos, as experiências. Constituem por isso zonas de particular fecundidade. São assim a Catalunha, ou a Normandia, a região do Poitou, a Borgonha, a Saxónia e a grande planície que se estende de Ravena a Pavia.

Mais surpreendente é a unidade profunda que, em todos os níveis de cultura, e particularmente no da criação artística, marca uma civilização, ainda que largamente espalhada por um espaço difícil de vencer. De tão apertado parentesco, podem-se distinguir algumas razões, em

primeiro lugar a extrema mobilidade dos homens. Numa sua grande parte, a população do Ocidente continuava a ser então naturalmente nómada, e esse era particularmente o caso de todos os seus chefes. Os reis, os príncipes, os senhores, os bispos e o séquito numeroso que sempre os seguia não paravam de viajar, passavam no correr do ano de um a outro dos seus domínios para aí consumir os produtos locais, reuniam aqui a sua corte, partiam logo a seguir para visitar um santuário ou comandar uma expedição militar. Viviam na estrada, sempre a cavalo, e só interrompiam por um momento as suas peregrinações no coração das estações chuvosas. Para os monges, a pior das privações era talvez fecharem-se para sempre num claustro; muitos não o suportavam; havia que deixá-los também divagar, mudar de casa, transportar-se de abadia em abadia. Todo este movimento, no pequeno grupo de privilegiados de quem dependia a criação da obra de arte, favorecia os contactos, os encontros.

É preciso acrescentar que esta terra dividida não conhecia verdadeiras fronteiras. Todo o homem, desde que saía da aldeia paterna, sabia-se estrangeiro em toda a parte, logo suspeito, ameaçado. Podia-se tirar-lhe tudo. A aventura começava à sua porta, mas o perigo não mudava de intensidade, quer ele ficasse a dois passos ou fosse para as regiões mais afastadas do mundo. Pode-se falar de limite entre a cristandade e o resto do universo? Em Espanha, nenhuma barreira separou nunca os países islamizados da zona submetida aos reis cristãos. Aliás, esta, em virtude da diferente sorte das expedições militares, variava consideravelmente de extensão: em 996, Almançor devasta Santiago de Compostela, mas quinze anos mais tarde o conde de Barcelona entra em Córdova. Muitos pequenos príncipes muçulmanos encontravam-se sujeitos aos soberanos de Aragão ou de Castela por contratos que lhes garantiam protecção e os obrigavam a pagar tributo; ao mesmo tempo, sob o poderio dos califas, viviam e prosperavam vigorosas comunidades cristãs cuja cadeia contínua, desde Toledo a Cartago, Alexandria, Antioquia, ligava pelo sul, ao longo das margens arabizadas do Mediterrâneo, o Império do Ocidente ao de Bizâncio. Sem estas múltiplas conjunções, como compreender que os temas coptas tenham podido conquistar tão vastas províncias na iconografia românica, como explicar o acento das iluminuras do *Apocalipse de Saint-Sever?* A Europa do século XI era, na verdade, muito penetrável. Prestava-se às trocas e às fusões estéticas.

Entre os factores de coesão, muito poderoso nos níveis altos da cultura, coloca-se ainda o cimento carolíngio. Durante alguns decénios, quase todo o Ocidente estivera reunido sob um único domínio político, governado por um grupo homogéneo de bispos e juízes, todos saídos das mesmas famílias, que haviam recebido na casa real uma educação igual, que se reuniam periodicamente em redor do soberano, seu comum senhor, e que estavam ligados, finalmente, por todos os laços de parentesco, das recordações partilhadas e do trabalho colectivo. Apesar das distâncias e

dos obstáculos naturais, a aristocracia do século XI, reunida numa mesma fé, era-o também pelos mesmos ritos, a mesma linguagem, pela mesma herança cultural. Por uma memória, a de Carlos Magno — isto é, pelo prestígio de Roma e pelo prestígio do Império.

★

Todavia, as semelhanças mais íntimas, as que estabelecem as mais estreitas coerências entre as diversas criações da arte, resultavam, acima de tudo, do destino único desta. Nessa época, aquilo a que chamamos arte — ou, pelo menos, aquilo que dela resta depois de mil anos por ser a parte menos frágil, a mais solidamente edificada — não tinha outra função que a de oferecer a Deus as riquezas do mundo visível, que permitir ao homem, por meio desses dons, apaziguar a cólera do Todo-Poderoso e conciliar os seus favores. Toda a grande arte era então sacrifício. Releva menos da estética que da magia. E isto conduz aos mais profundos caracteres que definem o acto artístico no Ocidente entre 980 e 1130. Durante estes cento e cinquenta anos, o impulso de vitalidade que arrebatava para o progresso a cristandade latina fornecia já os meios materiais de afeiçoar obras menos frustes e muito mais amplas, sem que, no entanto, o desenvolvimento se achasse já suficientemente avançado para que fosse desagregada a moldura das atitudes mentais e dos comportamentos primitivos. Os cristãos do século XI continuavam a sentir-se totalmente esmagados pelo mistério, dominados pelo mundo desconhecido que os seus olhos não podiam entrever, mas cujo reino se estende vigoroso, admirável, inquietante para lá das aparências. E o pensamento daqueles que se situavam nos níveis mais altos da cultura movia-se no irracional. Continuava a ser investido por fantasmas. Eis por que, neste ponto da história, no curto intervalo em que o homem, sem estar liberto das suas angústias, dispôs de armas muito eficazes para criar, nasceu a maior e talvez a única grande arte sacra da Europa.

Ora, uma vez que tinha função de sacrifício, esta arte dependia inteiramente daqueles que na sociedade se encarregavam de dialogar com as forças que regem a vida e a morte. Por tradição imemorial, esse poder pertencia aos reis. Mas a Europa, nesse momento, tornava-se feudal, o que significa que o poder de que dispunham os monarcas tendia a partilhar-se, a dispersar-se por múltiplas mãos. Por isso, pouco a pouco, no novo mundo, o governo da obra de arte fugia aos soberanos. Foram os monges que dele se apropriaram, porque os movimentos da cultura faziam deles os mediadores essenciais entre o homem e o sagrado. Desta transferência derivam a maior parte dos traços de que se reveste então a arte do Ocidente.

1

A ARTE IMPERIAL

«Um só reina no reino dos céus, aquele que lança o raio; é normal que só um igualmente, sob aquele, reine sobre a terra.» A sociedade humana concebe-se no século XI como uma imagem, como um reflexo da cidade de Deus, que é uma realeza. De facto, a Europa feudal não pôde dispensar o monarca. Quando os bandos de cruzados que davam o espectáculo da pior indisciplina fundaram na Terra Santa um Estado, espontaneamente fizeram dele um reino. Modelo das perfeições terrestres, a figura real estabelece-se no ponto mais alto de todas as construções mentais que pretendiam então significar a ordenação do universo visível. Artur, Carlos Magno, Alexandre, David, todos os heróis da cultura cavaleiresca foram reis, e era ao rei que todo o homem nesse tempo, quer fosse padre, guerreiro e mesmo camponês, se esforçava por assemelhar-se. Devemos ver na permanência do mito real um dos caracteres mais marcantes da civilização medieval. Da realeza, das suas funções, dos seus recursos, dependia em particular estreitamente o nascimento da obra de arte, dessas obras maiores, ilustres, a que as outras fazem referência. Quem quiser compreender as relações entre as estruturas sociais e a criação artística deve portanto analisar atentamente sobre que se fundava e como se exercia nessa época o poder monárquico.

A realeza vinha do passado germânico, introduzida pelos povos que Roma, com vontade ou sem ela, acolhera em si sem nada retirar aos poderes dos seus chefes. Estes tinham como principal função conduzir a guerra. À frente dos homens armados, guiavam o seu avanço. Em cada Primavera os jovens guerreiros juntavam-se em volta deles para a aventura militar. Durante toda a Idade Média, a espada nua foi o primeiro dos emblemas da soberania. Mas os reis bárbaros tinham um outro privilégio mais misterioso, mais necessário ao bem comum, o poder mágico de serem intermediários entre o seu povo e os deuses. Da intercessão deles dependia a felicidade de todos. Este poder vinha-lhes da própria divindade, por filiação: o sangue divino corria nas suas veias; por isso «o uso entre os

Francos foi sempre, morto o seu rei, escolher um outro na raça real». A este título, presidiam aos ritos e os maiores sacrifícios eram oferecidos em seu nome.

Na história das missões estéticas da realeza europeia, situa-se a meio do século VIII uma viragem decisiva. Desde então, o mais poderoso rei dos soberanos do Ocidente, aquele que parecia dominar toda a cristandade latina, o rei dos Francos, foi sagrado, como o eram já os pequenos reis do Norte da Espanha. Quer isto dizer que deixou de dever os seus carismas ao seu parentesco mítico com as potências do panteão pagão. Recebeu-os directamente do Deus da Bíblia por uma operação sacramental. Sobre o seu corpo vertiam padres o santo óleo; este impregnava o seu corpo, enchia-o da força do Senhor e de todos os poderes do Além. Um tal cerimonial autorizava as transferências dinásticas. Mas introduzia também o soberano na Igreja, estabelecendo-o entre os bispos que eram sagrados como ele. *Rex et sacerdos,* recebia o anel e o báculo, as insígnias duma missão pastoral. Entre os cantos de louvor que se salmodiavam nas solenidades da coroação, a Igreja instalava a sua pessoa no seio das hierarquias sobrenaturais. Precisava a sua função que já não era simplesmente de combate, mas também de paz e de justiça. Finalmente, e sobretudo, uma vez que as tradições artísticas provenientes das glórias romanas só sobreviviam no Ocidente do século VIII no seio da Igreja cristã, uma vez que todo o esforço de construção e de decoração que antigamente tendia a exaltar o poder das cidades celebrava agora a de Deus, e uma vez que a grande arte se tornara toda ela liturgia, o rei, a quem a cristianização dos seus poderes mágicos passava a postar no centro de todo o cerimonial da Igreja, tomava lugar naturalmente na origem dos maiores empreendimentos artísticos. A sagração fizera da arte um assunto propriamente real.

As formas artísticas que nasciam da iniciativa monárquica revestiram-se de caracteres mais determinados quando, depois do ano 800, a restauração do Império alargou na Europa Ocidental as dimensões da realeza. A magistratura imperial era uma outra instituição divina que se situava um pouco mais acima na hierarquia dos poderes, no grau intermédio entre os reis da terra e as dominações celestes. Perante Carlos Magno prosternara-se um papa. Sobre o túmulo de S. Pedro, saudara-o com o nome de Augusto. Novo Constantino, novo David, o imperador do Ocidente passou a ter como missão guiar para a sua salvação o conjunto da cristandade latina. Mais do que os reis que se inclinavam diante deles, os novos imperadores tiveram de comportar-se como heróis de Deus. Mas sabiam-se também sucessores de César. Nos gestos de consagração que lhes cabia cumprir e que suscitavam a obra de arte, recordavam-se dos seus predecessores, cujas liberalidades tinham outrora adornado as cidades antigas. Quiseram pois que os objectos que, por sua ordem, eram oferecidos a Deus, tivessem a marca duma certa estética. A do Império — isto é, a de Roma. Os artistas, que obedeciam às suas vontades e às dos outros soberanos do Ocidente, procuraram assim mais deliberadamente

a inspiração nas obras da Antiguidade. Da renovação do Império procede muito directamente tudo o que liga no ano mil a arte do Ocidente à da Roma clássica.

Porque, dois séculos após a coroação imperial de Carlos Magno, uma parte fundamental da criação artística continuava a depender da convergência de todos os poderes temporais na pessoa dum soberano que era sabido ser o ungido do Senhor, cuja autoridade emanava da sobrenatural e cujo ministério significava, em primeiro lugar, como o celebravam as *laudes regiae,* a conciliação dos dois mundos, visível e invisível, e a harmonia cósmica entre o céu e a terra. Enquanto lentamente se desenvolvia o movimento que ia feudalizá-la, a Europa do ano mil continuava a entregar em primeiro lugar ao seu imperador e aos seus reis, aos guias, àqueles que levavam a Deus a homenagem de todo o seu povo e que distribuíam por este as graças recebidas do céu, o cuidado de adornar essas oferendas maiores que eram as igrejas, os paramentos de altar, os relicários e os livros ilustrados onde se encontrava encerrada a palavra divina. Esta missão parecia-lhe essencial ao ofício deles. Via a dignidade real como um magistério de liberalidade, de generosidade, de magnificência. Para ela, o soberano era aquele que dá — que dá a Deus, que dá aos homens — e as obras de beleza deviam correr das suas mãos abertas. Com efeito, oferecer visava dominar aquele que aceitava o dom, sujeitá-lo. Era pois por meio do presente que o monarca reinava, era pelo presente que captava para o seu povo a benevolência das potências sobrenaturais, era pelo presente que conquistava o amor daqueles que o serviam; e quando dois reis se encontravam, era ver aquele que podia, em ofertas mais magníficas, afirmar a sua superioridade sobre o outro. Eis por que os melhores artistas do século XI se reuniram em redor dos soberanos enquanto estes conservaram o seu poder. A arte deste tempo é no seu princípio uma arte áulica porque é uma arte sacra. As suas oficinas ligam-se às cortes reais. Uma geografia da arte do século XI apresenta um reflexo muito fiel do brilho dos diferentes tronos.

★

No ano mil, os mais activos destes focos criadores situam-se, no Ocidente tal como em Bizâncio, tal como nos países do Islão, em redor do único condutor dos crentes, em redor do imperador. O império é o mito em que a cristandade romana, que o feudalismo divide em bocados, reencontra a unidade fundamental com que sonha e que julga conforme com o plano de Deus. Agarra-se a ele obstinadamente. Sob o magistério imperial, sente-se reunida em fraternidade atrás de Cristo para marchar em uníssono para as perfeições da cidade celeste. Um tal símbolo liga-se à espera escatológica que ocupa todo o pensamento cristão: o fim do mundo e «a consumação do Império de Roma e dos cristãos» sobrevirão conjuntamente, quando um imperador, o último dos monarcas do século,

for ao Gólgota fazer oferenda a Deus das suas insígnias, abrindo assim o reinado do Anticristo. Que é o *imperium*? Três noções se conjugam nesta dignidade. Na sua profundidade é concebida como uma eleição divina: o Todo-Poderoso escolhe um chefe. Dá-lhe a vitória e no mesmo instante enche-o com a sua graça, como o poder mágico, *felicitas*, *Königsheil*, que o coloca acima de todos os outros soberanos como guia único do povo de Deus. Isto explica que o poder imperial tenha retomado vigor na Saxónia no século X. A rápida decadência dos descendentes de Carlos Magno desamparara-o, reduzira-o ao estado de ideia. Essa ideia permanecia mais clara na Germânia, o país que os Carolíngios tinham modelado com as suas mãos, que inteiramente tinham civilizado. Das províncias alemãs, a Saxónia era a mais selvagem, mas o cristianismo, mais jovem, mostrava-se aí mais vigoroso. Os saqueadores que corriam a Europa contornavam-na: era muito pobre; os seus habitantes, sobretudo, sabiam defender-se corajosamente. Este refúgio, aonde os monges fugitivos afluíam com as suas relíquias e o seu saber, parecia abençoado por Deus. Os príncipes saxónios tinham construído no sopé do Harz fortalezas eficazes. Conseguiram vencer em campo raso, nesses juízos de Deus que eram as batalhas, as hordas húngaras. Foi no próprio campo do combate que o duque Henrique I e depois seu filho Otão receberam o *imperium* por aclamação dos seus guerreiros.

Mas logo agiram como sucessores de Carlos Magno. A lembrança dos triunfos carolíngios, a *aura* que rodeava Aix-la-Chapelle formam, com efeito, o segundo pilar da ideia imperial e implicam imediatamente o terceiro: o que no Ocidente revive é o *imperium romanorum*. O mito imperial não se dissocia do mito romano. Celebrado como salvador da cristandade, Otão I, rei da Alemanha, sentiu-se obrigado a proteger, a purificar a Igreja de Roma. Dirigiu-se para a Cidade. Era lá, e somente lá, sobre o túmulo de S. Pedro, pelas mãos do papa, que os ritos da coroação imperial podiam, com efeito, cumprir-se.

O Império ressuscitado, germanizado, foi mais romano do que o fora o Império carolíngio. Em 998, o terceiro Otão, o neto, decidiu transferir a sua residência para o Aventino, e se a bula com que selou as suas actas tinha ainda a efígie de Carlos Magno, na outra face apresentava a imagem da Cidade, *Roma Aurea*. O imperador nomeava-se a si mesmo; se recitava a longa sequência das suas dignidades, era com o título «romano» que se adornava em primeiro lugar. *Renovatio imperii romani*: «Nós proclamámos Roma capital do mundo.» Renascente, o Império afirmava o seu carácter universal e, muito mais conscientemente do que os predecessores carolíngios, os seus senhores afirmavam-se senhores dos senhores do universo. Já não tropeçavam agora nas rivalidades de Bizâncio. As suas esposas, as suas mães eram princesa gregas. Viviam na admiração da Constantinopla do ano mil, ela própria em pleno renascimento. Apropriaram-se da ideia que o basileu forjava da sua autoridade. A ele foram buscar todos os emblemas do poder, a capa dourada, o globo,

essa esfera perfeitamente segura na mão direita, sinal duma soberania que encerra o mundo inteiro. Para as mais altas cerimónias, o imperador Henrique II, envolvido no manto que hoje se conserva em Bamberga e que foi bordado em Itália talvez cerca de 1020, queria aparecer com o corpo envolvido nas constelações e nos signos do zodíaco como num tecido de firmamento. Quanto à coroa do Tesouro de Viena, que talvez tenha sido a de Otão I, as suas oito faces, semelhantes às oito paredes das capelas palatinas, significam a eternidade. Evocam simbolicamente a Jerusalém celeste, isto é, o reino de perfeição que se revelará no Último Dia. Não prefigura o reinado de César ao de Cristo regressando no fim dos tempos para presidir em glória? «Servidor de S. Pedro», o imperador-apóstolo conduz a evangelização e, por meio dos missionários que recebem o apoio da sua força, trabalha em multiplicar os fiéis de Cristo. Diante dele é passeada a santa lança, que contém um dos pregos do Calvário. Ele leva o povo de Deus para o último triunfo, o do bem sobre o mal, o da ressurreição sobre a morte. O poder dos imperadores otonianos quis-se total como o de Deus, e quando encomendavam aos pintores da sua corte livros litúrgicos, compraziam-se em ver neles grandes mulheres inclinadas: elas figuravam as nações do Ocidente, reunidas aos pés do trono como escolta submissa. Um símbolo resume todos os outros, propriamente imperial, porque significa vitória e porque nele o imperador se identifica com Jesus Salvador: é a cruz — todas as cruzes que os imperadores do século XI fizeram ornar pelos seus ourives domésticos e que distribuíram pelos santuários do seu domínio com o sinal do seu poder invencível. Numa página dum *Evangeliário*, decorado em Ratisbona entre 1002 e 1014, um pintor representou o imperador de então. Coloca-o no centro duma composição cruciforme, isto é, na encruzilhada do universo. Descem anjos do céu sobre ele para o revestir dos emblemas do poder. Santo Ulrich e Santo Emmeram sustêm os seus braços como Aaron e Hur sustiveram os de Moisés quando combatia os Amalecitas. E é o próprio Cristo, presidindo na glória das aparições apocalípticas, que lhe depõe na fronte o diadema.

Em verdade, porém, o imperador não conseguia manter-se em Roma: anichadas nas ruínas antigas, as grandes famílias da nobreza local faziam a lei. Sem dúvida, era rei da Itália, logo depois foi rei de Borgonha e de Provença. Mas só reinava verdadeiramente sobre as Alemanhas e sobre a Lotaríngia donde saía a linhagem de Carlos Magno. No ano mil, Otão III dirigira-se a Aix-la-Chapelle. «Como ignorava o lugar exacto onde repousavam as ossadas do césar Carlos, mandou em segredo partir o pavimento da igreja no sítio onde se julgava que estivessem e depois cavar até que as encontraram efectivamente, num sarcófago real. O imperador tomou então a cruz de ouro que pendia do pescoço do morto, assim como uma parte das vestes ainda não putrefactas; depois voltou a colocar tudo no seu lugar com o maior respeito.» Uma outra crónica acrescenta: os despojos do primeiro renovador do Império do

Ocidente foram levantados, expostos à vista do povo como o eram as relíquias dos santos e, recolocados na cripta, «começaram a ilustrar-se por sinais e por milagres incontestáveis». Restaurado, imperfeito, o poder imperial procurava ligar-se ao trono carolíngio que já as lendas e os prodígios rodeavam. Queria-se romano, universal; na verdade, tornava-se mais decididamente germânico. Este carácter do novo império situa pois, no século XI, os troncos mais vivos da criação artística na Saxónia, no vale do Mosa e nas margens do lago de Constância. Faz das terras alemãs a terra de eleição das tradições francas da arte monárquica, duma arquitectura, de formas picturais e plásticas em que frutifica a herança das oficinas do ano 800, vivificada no entanto pelo exemplo bizantino e por um regresso às fontes romanas. Mas uma vez que o poder real do imperador se limitava a algumas províncias, porquanto ele não era o único a reinar, a arte imperial já não aparece concentrada em torno de um único foco como o estivera nos tempos carolíngios. Vemo-la, longe da sede do Império, ilustrar outras monarquias.

★

O Império não abolira a realeza, anterior a ele e igualmente sagrada. Os reis também se consideravam Cristos. Como os bispos, pastores do povo e sucessores dos apóstolos, eram eleitos por intervenção do Espírito Santo, aclamados numa catedral pela multidão reunida dos clérigos e dos guerreiros. «No mesmo dia e na mesma igreja, o bispo eleito de Münster foi consagrado pelos mesmos prelados que tinham ungido o rei, a fim de que a presença do rei e do padre supremo nesta solenidade pudesse ser considerada como um presságio feliz para o futuro, pois que a mesma igreja e o mesmo dia viram a unção de duas pessoas que, segundo a instituição do Antigo e do Novo Testamento, são as únicas que são ungidas sacramentalmente e chamadas, uma e outra, Cristo do Senhor.» O rei, chefe de guerra, perde toda a autoridade desde que a idade ou a invalidez o impeçam de montar a cavalo. Mas é também, e assim fica sendo até à morte, o ministro do invisível. Helgaud de Saint-Benoît-sur-Loire, que escreve cerca de 1040 a vida do rei Roberto de França, fala dele como duma espécie de monge cuja primeira missão consiste em rezar pelo seu povo. «Tinha tanto gosto pela Escritura, que não se passava um dia sem que lesse os Salmos e dirigisse ao altíssimo Deus as orações do santo David.» Contra o reino das trevas, a promessa que pronunciou no dia da sagração compromete-o a proteger especialmente os padres e os pobres. Quando a seus pés se sentam os membros da corte, ocupa o lugar de Jesus, que a época representa acima de tudo como um juiz coroado. Como Jesus, o rei tem um poder misterioso sobre as corrupções do mundo. «O poder de Deus, diz ainda Helgaud, conferiu a este homem perfeito uma tal virtude para tratar dos corpos, que, se tocasse com a sua mão piedosíssima os enfermos no lugar donde lhes vinha o sofrimento, fazendo

o sinal da cruz, curava-os de todo o mal.» E quando o rei da Alemanha Henrique IV, embora excomungado, atravessava a Toscânia, os camponeses precipitavam-se para tocar-lhe nas vestes, a fim de que as colheitas fossem melhores. Assim, «o rei deve ser posto à parte da multidão dos laicos porque, impregnado do santo óleo, participa no ministério sacerdotal»: está diante de Deus como o sacrificador supremo. O seu papel na criação artística não difere do papel dos imperadores.

Aos soberanos romanos e germânicos certos reis do Ocidente disputavam o título imperial, principalmente nas regiões que Carlos Magno nunca submetera. Os reis ingleses diziam-se «imperadores augustos de toda a Albion». No limiar do século XI, Cnut conseguira dominar todas as margens do mar do Norte: «Tendo cinco reinos sido submetidos por ele, Dinamarca, Ânglia, Bretanha, Escócia e Noruega, foi imperador.» E os reis de Leão, sagrados, protectores de Santiago de Compostela, quando o enfraquecimento dos príncipes de Córdova fez que se multiplicassem as suas vitórias, falaram também do seu *imperium* que devia submeter-lhes os outros reis ibéricos. Finalmente, no próprio interior do espaço carolíngio, encontrava-se ainda um rei, um só, que os seus biógrafos se compraziam em revestir da dignidade augustal. Para eles, o *imperador francorum* não era o rei da Alemanha, mas o da Frância ocidental, o rei de França. No ano mil, todos consideravam este rival do imperador teutónico. Os seus bispos lembravam-lhe que «o próprio Império tivera de ceder perante os seus predecessores». O rei da Germânia tratava-o, de facto, como a um igual: quando em 1023, Henrique II, imperador, e Roberto, rei de França, se encontraram a meio do Mosa, na fronteira dos seus Estados, para discutir «a situação do Império», acolheram-se mutuamente como irmãos. A maior parte dos homens capazes de reflexão viam então o Ocidente dividido em dois grandes reinos, um que César governava, o outro onde reinava o verdadeiro descendente de Clóvis, o rei sagrado em Reims, perto da pia baptismal onde em tempos fora selada a aliança entre Deus e o povo dos Francos. «Vemos o Império Romano destruído na sua maior parte, mas enquanto houver reis francos que tenham a vocação de o sustentar, a sua dignidade não desaparecerá completamente porque se apoiará em reis.» Em verdade, não fora em proveito dos Francos que se operara a transferência o *imperium*, não era a Ilha-de-França a verdadeira Frância? O Capeto do ano mil presidia como Carlos Magno rodeado pelos bispos e pelos condes. Enriquecia os santuários com os seus dons. Fazia ornamentar e ilustrar livros sagrados nas abadias que protegia, em Saint-Germain-des-Prés, em Saint-Denis em França. E porque se sentia ele próprio herdeiro do Império, os artistas que trabalhavam para ele inspiravam-se, como os da Alemanha, nas obras imperiais do século IX.

Assim se encontravam divididos no Ocidente do ano mil o poder da paz e de justiça, os poderes de intercessão reconhecidos aos chefes do povo e as prerrogativas de ordem cultural que se lhes ligavam. Uma tal divisão faz aparecer imediatamente duas Europas. Uma Europa sem rei,

a do Sul: porque, passado o Loire e até na Catalunha, o rei de França já não agia; em Lyon, na Provença, o imperador também não possuía mais do que direitos ilusórios, e em toda a Itália a sua autoridade tendia a tornar-se mítica. Nestas províncias do Sul havia lugar para um desenvolvimento artístico livre do domínio monárquico. Quanto à Europa das realezas, toda ela era setentrional, se exceptuarmos alguns redutos montanheses, em redor de Leão, em redor de Jaca, onde se enraizava o poder dos soberanos cristãos de Espanha. Nas franjas extremas da Europa dos reis, entre as solidões escandinavas e nesses muros de terra cercados de pântanos onde se erigiam nessa época, junto das residências principescas, as primeiras catedrais da Polónia, da Boémia e da Morávia, artesãos escravos continuavam a empregar, para adornar chefes de tribo que mal conheciam o nome de Cristo, uma linguagem artística anterior à história. Mas já aqui, enquanto prosseguia a evangelização, os prestígios duma realeza sacralizada pela Igreja os incitavam a alimentar a sua inspiração na lembrança da estética carolíngia. Esta era plenamente recebida em Winchester, na roda dos soberanos anglo-saxões, entre clérigos e monges cujo saber vinha directamente das bibliotecas de Laon, de Saint-Riquier, de Corbie. A magnificência dos Capetos sustentava-lhes mais brilhantemente o esplendor na velha Frância, entre Reims, Orléans e Chartres. Todavia, era da Germânia que irradiavam sobretudo estas formas de arte real que se queriam fiéis ao espírito antigo. Deitavam as suas raízes nas florestas da Saxónia e, mais vigorosamente, nos arredores de Aix-la-Chapelle, em Liège, ao longo do Reno, no coração da herança carolíngia. Por vontade de Henrique II, Bamberga, na Francónia, tornou-se por um momento seu tronco principal. Os múltiplos pontos de ligação que os bispados e os mosteiros imperiais formavam em terra alemã propagavam-nas, e também, de tempos a tempos, as deslocações do imperador teutónico estendiam as suas ramificações até Roma. Esses eram os lugares de eleição, vizinhos dos tronos. Ali se conservavam, ao norte de Tours, de Besançon e das passagens alpestres, convertidos ao serviço de Deus, a tradição do mecenato augustiniano e belos reflexos do classicismo.

★

O homem do século XI vê o seu rei como um cavaleiro que, de espada na mão, assegura ao povo a justiça e a paz. Mas vê-o também como um sábio e quer que ele saiba ler nos livros. Desde que no Ocidente se passou a considerar a monarquia como uma *renovatio*, como um renascimento do poder imperial, não mais foi permitido aos soberanos serem iletrados como o haviam sido os seus antepassados bárbaros. Foi ressuscitada, a fim de que se esforçassem por conformar-se com ela, a imagem ideal que Roma construíra do bom imperador, fonte de saber e manancial de sageza. «Conserva no seu palácio muitos livros e, se por acaso a guerra

lhe deixa alguns lazeres, consagra-os a ler ele próprio, passando longas noites a meditar entre os seus livros, até que o sono o venha prostrar»: um cronista de Limoges atribui estas práticas exemplares ao duque de Aquitânia, que ele quer provar, no limiar do século XI, ser igual aos reis. Mas já Eginardo mostrara Carlos Magno, seu herói, empregando as vigílias a aprender a escrita; o rei Alfredo mandara traduzir em anglo-saxão, para que os nobres da sua corte pudessem compreendê-las, as obras latinas das bibliotecas monásticas: e Otão III, o imperador do ano mil, que presidia aos debates dos sábios, dialogava com o mais célebre deles, Gerberto.

Todavia, fora a sagração que fizera verdadeiramente a aliança entre a dignidade monárquica e a cultura escrita. O soberano integrara-se na Igreja. Ora os padres cristãos deviam necessariamente manejar livros, pois a palavra do seu Deus encontra-se fixada em textos. Importava pois que, sagrado, o rei conhecesse as letras e fizesse educar como um bispo aquele dos seus filhos que estivesse destinado a suceder-lhe na magistratura. Hugo Capeto, que ainda não era rei, mas que aspirava a sê-lo, colocara o mais velho dos seus filhos, Roberto, junto do mesmo Gerberto, o melhor mestre do seu tempo, «a fim de que lhe inculcasse bastante conhecimento das artes liberais para o tornar agradável ao Senhor pela prática de todas as santas virtudes». Cabia ainda ao soberano, responsável pela salvação do seu povo, velar por que o corpo eclesiástico de que se tornara membro fosse de boa qualidade, portanto instruído. Teve, por consequência, numa sociedade em que a cultura aristocrática, toda militar, se afastara inteiramente dos estudos, de apoiar as instituições que formavam os clérigos para as suas funções. Se ainda hoje as crianças vêem Carlos Magno como protector da escola, repreendendo os maus alunos e pousando uma mão paternal na fronte dos melhores, é porque ele quis
melhor mestre do seu tempo, «a fim de que lhe inculcasse bastante conhe-
fosse instalado um lugar de estudo junto de cada bispado e de cada abadia. Todos os soberanos do ano mil o imitaram. Fizeram questão de que os mosteiros e as igrejas catedrais fossem bem providos de livros e de mestres. Desejaram estabelecer no seu palácio o melhor dos centros escolares. Entre os filhos da aristocracia que passavam na corte a juventude, importava que aqueles que não usariam as armas e que seriam estabelecidos nas mais altas dignidades da Igreja encontrassem junto do rei o alimento intelectual que lhes era indispensável. Os poderes que Deus delegava no soberano implicavam este cuidado entre os primeiros e os mais instantes. A escola estava, por consequência, estreitamente ligada à realeza do século XI. Finalmente, por duas razões, porque o monarca se considerava como sucessor dos Césares, e mais ainda porque Deus, na Escritura traduzida por S. Jerónimo, se exprime na linguagem de Augusto, a cultura que as escolas reais difundiam não era a actual nem a indígena. Transmitia uma herança a que gerações reverentes tinham ciosamente salvaguardado na noite e nas ruínas da Alta Idade Média, a duma idade de

ouro, a do Império latino. Era clássica e mantinha viva a recordação de Roma.

Quantos homens puderam aproveitar esta instrução? Em cada geração, algumas centenas, alguns milhares talvez — e ao nível superior nunca acederam mais do que algumas dezenas de privilegiados, dispersos por toda a Europa, separados por enormes distâncias, mas que no entanto se conheciam, correspondiam entre si, trocavam manuscritos. A escola eram eles próprios, os poucos livros que tinham copiado por sua mão ou que haviam recebido dos seus amigos e, em redor deles, um pequeno grupo de auditores, de homens de todas as idades que tinham atravessado o mundo e desafiado os piores perigos para passar algum tempo junto desses mestres e ouvi-los ler. Todos pertenciam à Igreja. Todos aprendiam para melhor servir o seu Deus e para melhor ouvir a sua palavra. Ora, todos eles tinham como língua materna, mesmo em Itália, mesmo em Espanha, um dialecto nitidamente distinto do texto da Bíblia e da liturgia. O ensino baseava-se pois num estudo das palavras latinas, do seu sentido, da sua disposição — em suma, num léxico e numa gramática. Das sete vias do conhecimento em que os pedagogos da Baixa Antiguidade tinham disposto os passos da instrução escolar, das sete «artes liberais», os mestres do século XI só cultivaram verdadeiramente a primeira, a mais elementar, que era uma iniciação à linguagem da Vulgata. Os alunos, escreve Abbon de Fleury no ano mil, devem acima de todas as coisas bem saber nadar no oceano profundo, tumultuoso e dissimulado da gramática de Prisciano; em seguida, para que possam penetrar a significação do Génesis e dos Profetas, ler-se-ão diante deles, far-se-á que leiam, alguns modelos de bom falar: Virgílio, Estácio, Juvenal, Horácio, Lucano, Terêncio. Estes autores eram pagãos, mas tinham usado as mais puras formas linguísticas. As suas obras foram por isso salvas do desastre em que se desmoronou a cultura romana. Desses escritos sobrenadaram os destroços. Por causa do seu valor pedagógico, procurou-se reuni-los. Rebuscaram-se, à procura deles, as bibliotecas menos degradadas, as de Itália. Editaram-se, na oficina de escrita que havia então junto de cada centro escolar. Os jovens padres e os jovens monges recopiavam passagens inteiras. Enchiam com elas a memória e, até ao seu último dia, trechos de poemas clássicos reapareciam constantemente nos seus lábios, misturados com o texto dos Salmos. Estes princípios de educação fizeram então dos mais altos dignitários da Igreja humanistas, incitaram-nos a imitar esses modelos, a plagiá-los respeitosamente. A abadessa alemã Hrosvitha quis adaptar Terêncio para evitar que as monjas abordassem abruptamente um texto demasiado livre. Nascido na púrpura, o imperador Otão III fora instruído como um clérigo; enviava copistas a Reims, à abadia de Bobbio, ordenava que lhe fosse trazida a obra de César, de Suetónio, de Cícero, de Tito Lívio, a narrativa de todas as glórias, imperiais e republicanas, da Cidade de que se dizia senhor: meditava em Pavia sobre o *De Consolatione* de Boécio. Porque era rei.

Os métodos do ensino eclesiástico, as orientações da cultura escolar, a sua intenção deliberada de servir as letras latinas, estreitaram as ligações entre a instituição monárquica e as formas exumadas da antiguidade romana. E a escola inclinou mais resolutamente para o classicismo a parte da criação artística que emanava nesse tempo da pessoa real.

Foi antes de tudo pela arte do livro que a tradição da arte antiga se transmitiu. O livro era considerado acessório de liturgia, tanto pelo menos como instrumento de conhecimento. Cooperava no serviço divino. Por essa razão, devia ser ornamentado, como o eram o altar, os vasos sagrados ou as paredes do santuário. Neste objecto de arte estabelecia-se, mais íntima do que em nenhum outro lugar, a junção entre a cultura escrita e a imagem. Um grande número de *Sacramentários*, de *Leccionários* e de *Bíblias* ilustrados no tempo de Luís, o Piedoso, ou de Carlos, o Calvo, formavam ainda no século XI o fundo de todas as bibliotecas monásticas e episcopais, e essas obras impunham-se à admiração pela qualidade da sua factura. Ora, as pinturas que as ornamentavam imitavam quase todas modelos paleocristãos. O vigor plástico das figuras de evangelistas, os simulacros de arquitectura onde se instalavam essas efígies, todos os ornamentos dispostos para enquadrar os cânones e os calendários, como a decoração das iniciais, estavam de acordo com as lições de humanismo que os escritos dos poetas e dos historiadores latinos distribuíam. Porque continham, acreditava-se, a mensagem da Roma de Augusto, porque ressuscitavam, como o ensinamento do gramático, a latinidade pura, intacta, isenta das corrupções da barbárie, as imagens dos livros carolíngios inspiravam o mesmo respeito que os *auctores*. Copiavam-nas, como se copiava Virgílio, Suetónio ou Terêncio. Os artistas que, por ordem do imperador em Reichenau ou Echternach — e em Saint-Denis por mando dos reis de França — cobriam de pinturas o pergaminho dos *Evangeliários*, aproveitavam dos ilustradores do século IX para edificar um cenário que pensavam convir à dignidade monárquica. Na verdade, inventavam, e as formas que as suas mãos traçavam afastavam-se insensivelmente dos tipos carolíngios. Pelo menos, erguidas sobre o fundo de ouro que as introduzia na eternidade dos ritos litúrgicos, estas formas mantinham-se em estado de profunda adesão em relação à estética do Baixo Império. Ligadas ao concreto, ao visível, resolutamente figurativas, situavam no espaço, e sem lhe modificar deliberadamente as proporções, o corpo do homem.

Mais audaciosa foi a ressurreição do relevo. Os artistas carolíngios tinham-se inspirado na plástica romana, mas de maneira quase clandestina. O paganismo, no século IX, continuava a ser ameaçador. Não haveria risco, ao expor aos olhos do povo as estátuas do Senhor, e sobretudo dos santos, de despertar o poder dos ídolos? Por isso as figuras esculpidas no

marfim ou marteladas pelos ourives não deixavam a proximidade do altar. Delas só se aproximavam iniciados, os celebrantes do ofício, homens de fé segura e de forte cultura. No ano mil tudo mudava. A escola dissipava os erros. Anexava as belezas do mundo pagão. Consagrava-as a Deus. Desde muito tempo, nas províncias submetidas aos reis, as divindades de madeira que as tribos adoravam eram destruídas. A cruz triunfara e os dirigentes da Igreja tinham menos medo dos antigos deuses. Ousaram portanto instalar as representações divinas nas portas dos santuários, na força convincente que o volume confere.

A iniciativa partiu sem dúvida da Saxónia, do coração do renascimento imperial. Bernward, bispo de Hildesheim, era um homem de estudo. O imperador encarregara-o de instruir o seu filho. Os biógrafos falam também dele como dum arquitecto, dum ilustrador de manuscritos, dum ourives. Tudo isto andava então junto. Para a sua igreja, mandou ele fundir, peça a peça, em 1015, duas portas de bronze. Seguia o exemplo de Carlos Magno e dos altos dignitários da Igreja carolíngia. Mas os bronzes dos portais nunca tinham, até aí, mostrado imagens. Os de Hildesheim estão cheios delas. Dezasseis cenas justapostas sobre duas colunas paralelas explicam ao povo as ligações místicas que unem o céu à terra. À esquerda, as figuras do Antigo Testamento guiam de alto a baixo desde a criação do mundo até ao assassínio de Abel: mostram a queda. À direita, ascendentes, as figuras do Evangelho, desde a anunciação à ressurreição de Cristo, acompanham o movimento redentor que leva a humanidade salva para as glórias eternas. Este monumento restauraria a grande plástica nas fronteiras mais selvagens do Império. Foi imitado na Renânia e nas regiões mosanas. Assim foi assinalada a via que, pelos relevos do altar de ouro de Basileia, conduz às formas perfeitamente clássicas que o fundidor Renier de Huy estabelece em Liège, entre 1107 e 1118, nos flancos duma pia baptismal. Este renascimento inspirou talvez a grande escultura clunisina. Preparava certamente a renovação da estatuária monumental de que, em meados do século XII, Chartres, depois de Saint-Denis, ia ser lugar.

Que outra coisa, a não ser o gosto pelos belos versos latinos e a veneração que esse gosto suscitava pela Antiguidade, pode ter levado Bernward a mandar esculpir também uma cópia da coluna de Trajano? Os mestres das escolas que os soberanos protegiam não procuravam apenas salvar textos, mas tudo o que subsistia de Roma. Os seus monumentos caíam em ruínas, mas preciosamente recolhiam-se camafeus, marfins, os restos das estátuas. O abade Hugo de Cluny recebeu um dia um poema que celebrava a descoberta de um busto romano em Meaux. Se a tendência antiquizante da estética monárquica se afirmou tão fortemente, foi porque as suas oficinas trabalhavam em redor duma colecção: na vizinhança de um tesouro.

O rei é generoso. A sua munificência distribui os tecidos preciosos e as jóias por todos os santuários de que é tutor. Tem ainda de mostrar-se

ele próprio à luz do dia cercado de ornamentos esplêndidos. Não é ele a imagem de Deus? Bem está que enfeite a sua pessoa. Importa que o ouro e as gemas rodeiem o seu corpo de glória e manifestem aos olhos de todos o influxo miraculoso de que está impregnado. Esses objectos preciosos fazem a sua força. São a imagem visível do seu poder. Deslumbram os seus rivais. A exibição destas riquezas, de que o soberano pode aproveitar-se para recompensar os seus amigos, sustenta o amor dos fiéis. Não há rei sem tesouro, e logo que o esplendor deste se atenua, começa o poder real a alterar-se. Ora, tais colecções eram heranças lentamente reunidas, uma sobreposição de depósitos sucessivos. Entre as suas peças mais belas, muitas tinham sido transmitidas de idade em idade na dinastia. Outras vinham do Oriente, oferecidas por qualquer monarca. Quase todas traziam a impressão de Roma — da antiga Roma cujos esplendores tinham sido pilhados pelos reis bárbaros para ornamento do seu fausto — da nova, rejuvenescida, de Bizâncio onde revivia nesse mesmo momento o estilo antigo. Estas colecções não estavam mortas. Não vejamos nelas uma espécie de museus. Serviam. Cada uma das suas peças tinha o seu uso definido, numa cultura em que a cerimónia desempenhava tão grande papel, em que tudo se exprimia em ritos e símbolos e em que, por consequência, adornos e decorações tinham significação. Além disso, ao fundo antigo do tesouro, o jogo dos presentes mútuos acrescentava constantemente objectos novos. Uma das primeiras funções dos artistas que o rei sustentava junto de si consistia em manter em bom estado o tesouro real, em renovar antigos ornamentos para que pudessem mais utilmente tomar lugar entre os acessórios da liturgia profana ou sagrada, ou em engastar camafeus na encadernação dum evangeliário, em transformar em cálice uma taça antiga. Trabalhavam também na modificação dos objectos recentemente adquiridos para que eles se inscrevessem sem demasiada discordância entre os elementos do tesouro. Uma vez que nestes amontoados de ourivesaria dominavam os testemunhos do classicismo, foi naturalmente, e por preocupação de harmonia tanto quanto de reverência para com uma tradição estética de que as moradas reais eram os principais conservatórios, que os artistas do palácio procuraram igualar, no seu trabalho de renovação e de adaptação, a perfeição técnica das peças antigas, que sobretudo se esforçaram por assimilar-lhes os princípios estilísticos.

Finalmente, na Europa dos reis, como a arte do tesouro e pelas mesmas razões, a arquitectura sacra — a grande obra — situava-se deliberadamente na corrente da tradição imperial. As igrejas eram com efeito, por excelência, edifícios reais. Pois que Deus primeiro se mostrava aos homens como soberano do mundo, coroado, instalado sobre um trono para julgar os vivos e os mortos. Pois que, por outro lado, todo o santuário estava em princípio colocado sob a eminente protecção do rei, lugar-tenente de Cristo sobre a terra, e pois que as ofertas do soberano ajudavam a construí-lo. Ora estes soberanos pretendiam prosseguir a empresa caro-

língia. Isto é, a de Roma. Construíam-se portanto à romana edifícios de dois tipos.

Carlos Magno quisera que o seu oratório de Aix se assemelhasse às capelas imperiais de que pudera ver um exemplo em Ravena: uma igreja de planta central. Esta estrutura arquitectónica pretendia exprimir a missão específica do rei, que era interceder pelo seu povo junto de Deus. Estabelece a conexão entre o quadrado, sinal da terra, e o círculo, sinal do céu, e o octógono, por meio do qual se opera uma tal passagem, vem a ser também, segundo a simbólica dos números, a expressão da eternidade. A Roma paleocristã erguera sobre uma planta assim os seus baptistérios, pois aí se desenrolavam os ritos de transferência cuja virtude arrancava o homem ao peso da terra e o dispunha a elevar-se aos lugares onde os anjos celebram a glória divina. A planta central de dois níveis sobrepostos convinha evidentemente a construções onde o soberano, dominando a sua família e a sua domesticidade prosternadas, lançava para Deus orações de intercessão. Inscrevia-se, ainda por cima, numa outra tradição, a tradição funerária, a tradição do martírio, do túmulo-relicário, que os construtores de criptas transmitiam uns aos outros. Em Jerusalém, no termo da sua viagem, quando os peregrinos da Terra Santa chegavam ao Santo Sepulcro, penetravam num santuário redondo, construído como a capela do imperador. Daí o êxito desta forma de arquitectura. Espalha-se no século XI por todo o Império, até aos confins eslavos onde, sustentado pela força imperial, se propagava nesse momento o cristianismo. Entretanto, desde o triunfo da Igreja, desde o momento em que o Evangelho, saindo da clandestinidade, invadira a cidade antiga e se apoderara dos seus monumentos mais oficiais, quase todos os santuários de Roma, particularmente os mais prestigiosos, aqueles que se erigiam sobre os sepulcros de S. Pedro e de S. Paulo, eram basílicas. Quer dizer, salas reais: um grande espaço, rectângulo simples, disposto para os debates judiciários; filas de arcarias semelhantes aos pórticos exteriores, suportando uma cobertura leve de madeira e delimitando três naves paralelas; uma ábside abrigando a cadeira do magistrado que dá a sentença; uma larga iluminação proporcionada pelas janelas altas da nave central; em suma, um volume interno aberto à luz do dia, como um forum: a casa do povo de Deus. Os desenvolvimentos da liturgia na época carolíngia tinham levado a modificar estes edifícios na entrada, a cobrir o *atrium*, a transformá-lo numa construção inicial, uma ante-igreja em dois níveis: ao rés do chão, um pórtico coberto; no andar, uma sala de orações. Respondia uma tal adjunção à preocupação de conter no limiar do santuário as multidões dos peregrinos para que não perturbassem o ofício? Pretendia preparar um lugar de culto particular para o Cristo Salvador, que partilhava com um santo local o patrocínio da igreja? Ou traduzia a recente extensão das cerimónias funerárias? Está, em todo o caso, na origem do desenvolvimento do lado ocidental das basílicas que, nos países

do Império, os dotou duma segunda ábside, assim como dos campanários-pórticos erigidos na Ilha-de-França, à entrada das igrejas.

No século XI, estes dois tipos reais de arquitectura reinam sobre todo o domínio onde o poder monárquico melhor resiste à dissolução feudal. Na Saxónia, a basílica de Gernrode, cuja construção começou três anos após a coroação imperial de Otão I, S. Miguel de Hildesheim, que o bispo Bernward fundou para aí morrer, sob o burel, na capela da Cruz, manifestam a mais perfeita fidelidade aos modelos carolíngios. Estes impunham-se na Champanha, em Vignory, em Montier-en-Der, e pela região de Reims estabelecia-se a ligação entre a arte dos Otões e a dos Capetos. Mas construía-se pouco nessa época na Ilha-de-França. Salvo, logo depois do ano mil, nas igrejas que o rei Roberto especialmente venerava, as de Orléans, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint Martin de Tours.

★

Nas bibliotecas, a que se agregam os focos de estudos que o soberano favorece, sobre os ornamentos que nas festas de coroação servem para afirmar o seu poder, no seio dos oratórios que ele protege, reina pois o mesmo espírito. Aqui e além, motivos antigos considerados exemplos do belo, para isso preciosamente conservados ou fielmente reproduzidos, servem para erguer o cenário das celebrações cristãs. Sem dúvida, os artesãos que executaram as ordens dos reis copiavam no século XI de maneira menos servil do que o tinham feito os seus antecessores no tempo de Carlos Magno e do primeiro renascimento da cultura imperial. Porque a Antiguidade se afastara dois séculos. Muitas vezes só a conheciam de cópias carolíngias. A recordação dela perdia precisão, o que alargava a margem em que podia desenvolver-se a invenção do artista. Todavia, e é isso que importa, as atitudes escolares de reverência e submissão respeitosa dominavam a alta cultura desse tempo. Um sentido agudo da barbárie presente, o sentimento de que toda a perfeição se situava no passado refreavam as iniciativas, os impulsos de modernidade. Como os futuros prelados, como os próprios reis que à noite aprendiam a ler, os ourives, os pintores, os fundidores da corte, os construtores de igrejas consideravam-se todos alunos. Sonhavam com aproximar-se o mais possível dos modelos clássicos e seguiam com escrúpulo o caminho da tradição. Pelo menos, a sua docilidade fez com que, nesse mundo camponês, entre as varas de porcos e as imensas florestas vazias, flutuasse ainda em redor dos reis a memória de Roma. Quer dizer, uma estética de acordo com os versos da *Eneida* e da *Farsália* — uma arte que recusava as intrusões do sonho, as espirais, a abstracção geométrica da joalharia germânica e todas as deformações que a arte dos adornos bárbaros imprimia às formas do homem e do animal — uma arte da palavra, do discurso, do diálogo, não do fantasma — uma arte do monumento, não da linha ou da cinzeladura — uma estética de arquitectos e de escultores. A arte das *Perícopes*

que os pintores de Reichenau ornamentaram para os imperadores. A arte do *scriptorium* de Saint-Denis. A arte das fontes baptismais de Liège.

Reichenau, Saint-Denis, Liège não são capitais: os reis desse tempo não as tinham. Vagueavam. A sua função militar obrigava-os a cavalgar sem parar. No entanto, também tinham de sentar-se por vezes, entre os bispos, em santuários. A sua função religiosa, nas grandes festas do cristianismo, impunha paragens às suas deslocações. Por isso, os lugares de criação cultural que a sua autoridade fazia irradiar eram fixos. As escolas e as oficinas de arte instalavam-se nas igrejas reais, nas grandes abadias de que o soberano tinha o direito de padroado e nos bispados em que se apoiava o seu poder. A geografia do saber escolar e da arte antiquizante, que dele não se separa, não coincide exactamente com a geografia das realezas. Mas, conjunta com esta, situa o domínio em que, durante o século XI, continuou a reinar o espírito clássico.

Este ordena-se em redor dum eixo principal que, do Loire ao Meno, não é mais do que o do renascimento carolíngio. Foi nas províncias francas, perto dos velhos palácios reais, que frutificou a obra de Alcuíno e de todos os pedagogos pacientes que quiseram restaurar, no seio da Igreja, o uso do puro latim. Mais a leste, a Germânia era terra demasiado nova. De facto, na área de influência dos soberanos alemães, a Saxónia faz figura de rebento isolado. Os centros de estudos verdadeiramente activos eram, como no tempo de Carlos Magno, os mosteiros de Francónia, e das margens do Reno, Echternach, Colónia, Saint-Gall, finalmente as igrejas da região mosana: nos confins das províncias que as invasões da Alta Idade Média tinham completamente barbarizado e daquelas em que melhor se tinha preservado a influência romana, brilhavam os mestres e os artistas de Liège. Igualmente, no reino de França, só se vêem escolas vivazes nas regiões que os Carolíngios sempre tinham considerado como terras de conquista e exploração, isto é, em todo o Sul. Os focos da cultura monárquica concentravam-se no velho país franco. No ano mil, os melhores mestres estavam em Reims onde o óleo da santa ampola, que começava a ser considerada miraculosa, consagrava os reis — no mosteiro da Fleury-sur-Loire perto de Orléans, que conservava as relíquias de S. Bento, onde foi escrito o panegírico de Roberto, o Piedoso, e onde Filipe I viria a ser sepultado — em Chartres, enfim. Cem anos mais tarde, ensinavam em Chartres ainda, em Laon, em Tournai, Angers, Orléans, Tours.

Fora dos países que o Reno, o Mosa e o Sena atravessam, distinguem-se apenas dois avanços notáveis. Um enxerta-se no ramo neustriano e adianta pouco a pouco as suas ramagens nos países conquistados pelos Normandos: Fécamp primeiro, depois a abadia do Bec, e bem cedo Canterbury, York e Winchester, quando, em 1066, uma monarquia vigorosa se estabelece de um lado e do outro da Mancha e reúne em feixe todos os fermentos de vitalidade que os Vikings tinham em tempos semeado por esta parte da Europa. O outro, muito mais exposto, desabrocha na Catalunha. Nesta fronteira extrema da cristandade, ameaçada, mas poderosa e fortificada por todas as peças de ouro pilhadas em terra muçulmana, os bispos e os abades acolhiam no ano mil saberes exóticos que vinham dos países islamizados. Abriam-se para novas curiosidades, a ciência dos números, a álgebra, a astronomia. É aqui que o jovem Gerberto vem aprender a construir astrolábios. Contudo, esta província, como a Alemanha, fora construída pelos Carolíngios. A permanência do perigo incréu mantinha, mais presente talvez que em qualquer outro lado, a memória de Carlos Magno. Venerava-se nele o herói das aventuras da verdadeira fé, o precursor das cruzadas, mas também o protector das letras clássicas. Na catedral de Vich, nas abadias de Ripoll, de Cuxa, os mestres prosseguiam a tradição pedagógica de Alcuíno e de Teodulfo. Liam perante os alunos maravilhados os poetas da Antiguidade.

★

Pobres mestres, pobres escolas, paupérrima ciência. Mas, pelo menos, fiéis e por isso capazes, numa civilização tão desmunida, de suster a arte acima duma selvajaria total. Pode parecer irrisório ouvir, junto dos santuários onde os reis recebiam a santa unção, onde os cronistas recolhiam a lembrança das suas proezas e apresentavam os soberanos ao mesmo tempo como homens de Deus e herdeiros de Augusto, aplicar os ornamentos duma retórica ciceroniana a chefes de bandos enfeitados com vidrilhos e que se esgotavam em cavalgadas inúteis. Ao menos, estes centros de estudos, estas bibliotecas, estes tesouros cujos mais belos camafeus tinham o perfil de Trajano ou de Tibério, asseguraram, por uma cadeia ininterrupta de renascimentos ingénuos e fervorosos, a permanência duma certa ideia do homem: a estética de Suger, a ciência de S. Tomás de Aquino, toda a floração gótica e a vontade libertadora que esta contém, mergulham as suas raízes nessas ilhotas letradas perdidas na rusticidade, na brutalidade do ano mil.

Mas, passada esta data — e isso determina em parte a evolução da arte do Ocidente durante o século XI —, estes focos de cultura clássica perderam brilho, ao mesmo tempo que o poder dos reis vacilava. Em 980, estes já só estavam presentes numa parte restrita do seu reino. Durante os decénios seguintes, a sua autoridade tendeu a arruinar-se ainda mais, num movimento geral que foi mais precoce e mais vivo no reino de França. Aqui os soberanos conservaram o prestígio espiritual. Mas, na sua corte, os prelados e os chefes de província deixaram de aparecer; em 1100 só iam à sua corte os pequenos senhores dos arredores de Paris e alguns oficiais. Em redor do tronco real, o feudalismo proliferara. O trono continuava a ser um suporte necessário, mas pouco a pouco fora abafado pela exuberância do feudalismo. A coroa não era mais do que um sinal, uma das figuras dum discurso simbólico. Os poderes verdadeiros, os *regalia*, os atributos da soberania — e entre eles o padroado das igrejas, o cuidado

de as adornar, em suma, a direcção da obra artística — encontravam-se agora espalhados por numerosas mãos. Desde meados do século IX, o grande construtor de igrejas na França do Norte não era já o rei. Era o duque da Normandia, seu vassalo.

A autoridade do rei da Alemanha não se desagregou tão depressa: antes de 1130, não se pode dizer que a Germânia seja feudal. Mas o imperador via dissociar-se pouco a pouco o que lhe restava de direitos na Itália. E, sobretudo, perante a sua majestade, erguiam-se as pretensões duma outra potência em plena ascensão, a do bispo de Roma. Já no ano mil o abade Guilherme de Volpiano podia escrever: «O poder do imperador romano, que antigamente se impunha no mundo inteiro aos monarcas, é agora exercido nas diferentes províncias por vários ceptros; ao passo que o poder de ligar e de desligar no céu e na terra pertence por dom inviolável ao magistério de Pedro.» Cem anos mais tarde, o papa reunia sob a sua autoridade exclusiva a maior parte das Igrejas do Ocidente. Pretendia censurar os reis. Lutava duramente na própria Alemanha para arrancar as suas prerrogativas a César. Entre 980 e 1130, duas tendências muito vigorosas, a que nos países do Oeste levava à desintegração da autoridade monárquica, e outra, mais uniformemente espalhada no conjunto da cristandade latina, que, para favorecer a reforma da Igreja, visava transferir a *auctoritas* para os prelados e reagrupar estes em redor da sede pontifical, assim se conjugaram para retirar aos reis, por toda a parte, os seus verdadeiros meios de acção. Desta maneira começou a cavar-se o fosso que, na história da arte ocidental, entre o reinado do imperador Henrique II e o do rei S. Luís de França, interrompe a continuidade dos grandes empreendimentos artísticos conduzidos em nome do soberano. O enfraquecimento do poder monárquico fez refluir a estética real, e em primeiro lugar na parte da Europa onde, desde 980, a realeza não tinha já existência efectiva, isto é, nas províncias meridionais, cujas escolas tinham menos vigor ou pelo menos propunham formas de instrução diferentemente orientadas. Puderam assim desenvolver-se livremente os modelos de cultura que o fundo sempre fértil da romanidade mantinha muito vivos nas terras do Sul.

Porque aquilo que, na Provença, na Aquitânia, na Toscânia, a autoridade real, ao retirar-se, deixava aparecer era ainda um rosto de Roma, mas diferente. Não aquele que tinha fascinado Carlos Magno e continuava a fascinar Otão III ou Abbon de Fleury: uma face de traços puros mas parados na fixidez das restaurações arcaizantes, elegante e morta como um verso de Virgílio. Não o do classicismo. Mas um rosto animado por aquilo que Roma, nesta parte do Ocidente, podia ter ainda de moderno neste tempo. Entre os templos e os anfiteatros que continuavam de pé, nas cidades onde se mantinham hábitos de vida urbana, a tradição romana, com efeito, nunca deixara de viver. Viva, adaptara-se, enriquecera-se com todas as contribuições das cristandades bizantinas, coptas ou moçárabes. O recuo da realeza, o estiolamento dos modelos de cultura que antes

a vontade dos imperadores ressuscitara artificialmente, afastavam o que durante muito tempo fora obstáculo à eclosão de novas formas artísticas. Estas brotavam no século XI do velho tronco latino. A mesma seiva vigorosa que faz triunfar o feudalismo liberta-as e leva-as a frutificar. Às tradições clássicas da escola monárquica opõe-se tudo o que de Roma não estava embalsamado nas bibliotecas e nos tesouros, tudo o que continuava a impregnar uma cultura quotidianamente vivida. Como se opõe à arte real o que é propriamente a arte românica e que floresce depois do ano mil na nova primavera do mundo.

2

OS FEUDAIS

Aos olhos de Deus — aos olhos dos seus servidores, os prelados do século IX — os homens formam um só povo. É certo que os distinguem a raça, a condição, o sexo, o nascimento ou a função. No entanto, como o arcebispo de Lyon, Agobardo, escreve no tempo do imperador Luís, o Piedoso, «todos querem um só reino». Por trás do rei, que reúne em si as funções sacerdotais e militares, que detém o poder na ordem temporal e assume as responsabilidades colectivas em relação às forças do sobrenatural, a sociedade humana prossegue na unidade a sua procissão para a luz. Na verdade, estava dividida. Havia barreiras que separavam os clérigos e os monges, os laicos e as pessoas de Igreja, e sobretudo, nesse mundo esclavagista, os homens livres e os que eram tratados como animais. Todavia, durante a Alta Idade Média, o pequeno escol dos chefes da Igreja, únicos capazes de abstracção e cuja opinião foi a única que ficou nos textos, imaginara o povo de Deus como homogéneo, e este sentimento predominante de unidade, apoiado na instituição monárquica, ligava-se a uma outra noção principal, a da estabilidade do edifício social. Uma palavra latina, *ordo*, exprimia a imutabilidade dos grupos pelos quais os indivíduos se repartem para marchar, cada um com o seu passo, para a ressurreição e a salvação. Ordem, ordenação: Deus, quando da criação, colocou cada homem no seu lugar, numa situação que lhe confere certos direitos e lhe atribui uma função determinada na construção progressiva do reino de Deus. Que ninguém saia desse estado. Toda a desordem seria sacrílega. E o rei, no dia da sagração, garantia formalmente a cada um dos corpos da sociedade as suas prerrogativas costumeiras. Com efeito, o universo muito primitivo do século IX podia parecer imóvel, fixado nos ciclos da vida rural em que as estações se sucediam, iguais a si mesmas, em que o tempo descreve um círculo análogo àqueles que o movimento dos astros traça no céu. Ninguém neste mundo podia alimentar a esperança de enriquecer o suficiente para sair do seu lugar e para subir aos escalões superiores da hierarquia temporal. Todos os ricos eram herdeiros, e a

riqueza e a glória deles vinham do fundo dos tempos, transmitidas de geração em geração desde antiquíssimos antepassados. E todos os pobres penavam sobre a mesma terra que os avós tinham fecundado com a sua fadiga. A mudança aparecia como um acidente, ganhava ares de escândalo. Deus — como os reis, como o imperador — instalava-se no eixo da roda do universo como senhor do imutável.

Na realidade, mas de maneira imperceptível e em cadências que muito lentamente se aceleravam, o mundo mudava. Nas proximidades do ano mil, e primeiramente nas províncias mais evoluídas do Ocidente, isto é, no reino de França, começaram a revelar-se novas estruturas sociais. A modernidade do século IX reside de facto nesta alteração, tão profunda que ecoou em todos os aspectos da civilização, particularmente na maneira como se repartiam o poder e a riqueza, na maneira também como se concebia a relação do homem com Deus e, por consequência, nos mecanismos da criação artística. Não poderíamos compreender o aparecimento da arte românica, nem os caracteres específicos de que ela se reveste, sem nos referirmos a essa mudança, isto é, ao estabelecimento daquilo a que chamamos feudalismo.

A mola desta mutação não se encontra ao nível da economia, cujo crescimento se desenvolvia de maneira muito lenta e não provocava ainda qualquer modificação de importância. Coloca-se num facto político: a progressiva impotência dos reis. Nas mãos dos grandes Carolíngios, a unidade do poder pode parecer miraculosa. Como tinham conseguido estes chefes de bandos manter sob o seu domínio efectivo o Estado desmedidamente alargado, espesso, impenetrável, que era o Império no ano 800? Como tinham eles podido reinar ao mesmo tempo sobre a Frísia e sobre o Friul, sobre as margens do Elba e em Barcelona, ser verdadeiramente obedecidos por todas estas províncias sem estradas e sem cidades, onde o próprio cavalo era raro, onde os correios reais iam a pé? A sua autoridade baseava-se na guerra permanente, num impulso ininterrupto de conquistas. Os antepassados de Carlos Magno tinham saído da Austrásia à frente duma pequena companhia de parentes, de amigos, de servidores fiéis que os seguiam e lhes obedeciam porque eles venciam, porque distribuíam o saque em cada campanha e os deixavam pilhar à vontade as regiões conquistadas. Os Carolíngios tinham conseguido conservar na fidelidade estes companheiros dos primeiros dias, os filhos e sobrinhos deles, ligando-os à sua pessoa por casamentos, pelos laços do parentesco e da fé vassálica. Em cada Primavera, quando a erva começava a crescer e era possível lançarem-se nas empresas, reuniam-se em seu redor todos esses amigos, os condes, os bispos, os abades dos grandes mosteiros. Nesse momento, para esta tropa reunida, abria-se a grande festa anual de destruições, de matanças, de violações e de rapinas, e o rei, à frente de camaradas risonhos, marchava de novo para as alegrias da guerra ofensiva.

Porém, já no século IX, no intervalo destas aventuras sasonais, no Outono, quando cada um dos amigos do soberano voltava às suas terras,

encontrava os homens da sua linhagem, as suas concubinas, os seus escravos e os seus protegidos, saía imediatamente da influência real. Deixava de haver fiscalização: as estradas estavam cortadas. Cada um dos grandes reinava então como déspota sobre as clareiras vizinhas da sua morada. Dominava um campesinato subjugado que não ignorava existir um rei, mas que reverenciava obscuramente sob este nome um senhor distante, invisível como o próprio Deus. Para todos os rústicos, a paz, a prosperidade dependiam do chefe local. Os pobres, em tempo de fome, encontravam alguns punhados de grãos à porta dos seus celeiros. A quem apresentar queixa se ele abusava dos seus poderes? Ora, chegou um momento, logo a seguir à ressurreição do Império, em que os reis deixaram de ser conquistadores: acabara-se a excursão militar, acabara-se o saque, acabaram-se as recompensas. Por que iriam os grandes de cada reino enfrentar as fadigas e os perigos de cavalgadas intermináveis para estarem junto dum soberano que já nada dava? Espaçaram as suas visitas. As cortes reais começam, pouco a pouco, a despovoar-se, e o Estado, insensivelmente, decompôs-se.

A sua disjunção foi acelerada nessa mesma época pelas invasões normandas, sarracenas e húngaras. O continente e as ilhas viam surgir inimigos imprevistos. Os combates já não se travavam longe, fora das fronteiras da cristandade, mas no seu próprio seio, localmente. Eram tristes. Os bandos pagãos apareciam bruscamente, pilhavam, queimavam. Fugiam, rápidos, em barcos ou a cavalo. O exército do rei, feito para a agressão premeditada, pesado, lento no reunir, lento no mover-se, mostrava-se completamente incapaz de resistir, de repelir, de impedir as incursões. No perigo permanente em que o Ocidente se achou, os únicos chefes de guerra aptos a restituir-lhe a paz foram os pequenos príncipes de cada região. Só eles podiam suster ataques imprevistos, reunir rapidamente ao primeiro alerta todos os homens válidos. Só eles podiam sustentar no seu domínio e munir duma guarnição permanente as protecções da defesa, os castelos, esses grandes cercados de terras onde todos os camponeses encontravam refúgio com os seus animais. A segurança, decididamente, já não tinha que ver com o rei, mas com estes senhores. Então a autoridade real recuou verdadeiramente. Continuou a viver nas consciências, mas ao nível das representações míticas. No concreto, no quotidiano da vida, todo o prestígio e todos os poderes de facto se transportaram para os chefes locais, os duques e os condes. Estes tornaram-se nos verdadeiros heróis da resistência cristã. Armados de espadas miraculosas, ajudados pelos anjos de Deus, forçavam os invasores a voltar pelo mesmo caminho com as mãos vazias. Nas assembleias de guerreiros, cantavam-se em longas melopeias cantilenas que metiam a ridículo a impotência dos soberanos e exaltavam as proezas dos senhores.

Do Oeste e do Sul da cristandade latina, de regiões mal submetidas aos Carolíngios e que as incursões dos saqueadores acabavam de tratar pior, partiram duas mutações paralelas que afectaram os dois sectores

principais da sociedade, uma, o povo laico, a outra, a Igreja. Os homens que antes em nome do rei, seu parente e seu senhor, reuniam em cada província os contingentes sob as suas bandeiras, desligaram-se completamente do soberano. É certo que se proclamavam ainda seus fiéis e, por vezes, ocasionalmente, colocavam as suas mãos nas dele, em sinal de homenagem. Mas consideravam agora seu bem próprio, elemento do património familiar, os poderes de autoridade de que tinham recebido delegação. Exploraram-nos livremente e transmitiram-nos ao mais velho dos filhos. Os maiores príncipes, os duques, os que tinham encargo de defender todo um lado do reino, foram os primeiros a tornar-se autónomos, no princípio do século X. A fragmentação política que nasceu da sua indocilidade não progrediu muito mais no Norte e no Leste do antigo império carolíngio, onde os reis estavam mais presentes e as estruturas tribais mais vivas. Noutros lugares, prosseguiu. Não tardou que os condes, por sua vez, se libertassem da tutela dos duques. Depois, nas proximidades do ano mil, os principados condais desagregaram-se também. Cada um dos chefes que, num cantão de florestas e clareiras, tinha a guarda duma fortaleza, constituiu em torno dela um pequeno Estado independente. No limiar do século XI, há reinos por toda a parte. Sagram-se soberanos e ninguém duvida de que sejam delegados de Deus. Mas o poder militar, o poder de julgar e de punir, passa a estar dilapidado, disperso por uma multidão de células políticas de todos os tamanhos.

Em cada uma delas manda um amo. Chamam-lhe «senhor», «sire» — em latim *dominus*, aquele que verdadeiramente domina — e este título com que se adorna é a palavra que o vocabulário das cerimónias cristãs emprega para designar Deus. Na verdade, nada lhe resiste, nada o fiscaliza. Detém as prerrogativas de que o rei tivera antes o monopólio. Como o soberano, sente-se membro duma dinastia. Os seus antepassados implantaram as raízes dela na região que tem em seu poder, na fortaleza onde reúne os seus vassalos, e os ramos dessa raça vão florir sobre a mesma terra de século em século — uma árvore de tronco único porque, tal como a coroa real, a autoridade do senhor privado transmite-se indivisível de pai para filho. Como o rei, cada um dos sires sente-se encarregado de manter em nome de Deus a paz e a justiça, e toda a rede de direitos que lhe permite cumprir esse ofício converge para o seu castelo. A torre, antigamente símbolo da cidade soberana, da majestade real depois, na sua missão militar, aparece agora como o núcleo dum poder pessoal. É a base do prestígio e da autoridade duma linhagem. «Os homens de grande riqueza e de nobre nascimento passam a maior parte do seu tempo em hostilidades e batalhas, escreve um cronista do princípio do século XII; a fim de se proteger contra os inimigos, de vencer os iguais e de oprimir os fracos, têm por costume levantar uma massa de terra o mais alto possível, de cavar em redor um fosso largo e fundo; no cimo corre uma muralha feita de troncos desbastados, solidamente unidos uns aos outros.» Assim é o castelo desse tempo, uma construção muito rústica, que no entanto

se mostra eficaz para o estado muito primitivo das técnicas militares. Ao abrigo destas paliçadas, cada chefe de bando zomba de todos os rivais. Desafia o próprio rei. Em redor do castelo ordena-se a distribuição do poder político e todas as estruturas da sociedade nova.

Estas respondem a mudanças recentemente surgidas na arte da guerra. Para combater os invasores dos séculos IX e X, o antigo exército real, um bando de infantes de equipamento heteróclito, mostrava-se impotente. Só podiam fazer frente, avançar para as pontas ameaçadas e perseguir os agressores, cavaleiros bem equipados e protegidos por uma couraça. Deixou-se pois de recrutar a balbúrdia dos camponeses livres que não possuíam armas, a não ser paus e pedras, e que aliás não dispunham dos vagares necessários para se treinarem no combate. O serviço de guerra tornou-se apanágio dum número restrito de combatentes profissionais e a população que residia em redor da fortaleza, que ali ia procurar refúgio durante o perigo e por isso obedecia ao chefe, passou a estar, em função da nova especialização militar, estritamente cindida em dois corpos que o castelão tratava diferentemente. Todos eram homens seus. Mas os «pobres», os «rústicos», que não participavam directamente na defesa da terra, formavam aos olhos do senhor uma massa homogénea que ele protegia, mas que explorava como entendia. Toda esta gente lhe pertencia. Não havia liberdade, não havia escravidão: sobre cada um pesavam com igual peso as requisições, as corveias, preço da paz de que o senhor do território era o garante.

Opostamente, foram considerados verdadeiramente livres os poucos rapazes da região que tinham o privilégio de ainda usar armas e de saber servir-se bem delas. Estes escapavam à exploração e às opressões senhoriais porque iam, à vez, formar a guarnição do castelo, porque sobre a acção da sua pequena esquadra agressiva repousava a paz pública, porque consagravam à manutenção desta as forças e o sangue. O seu dever para com o senhor da torre resumia-se a algumas obrigações honoríficas que decorriam do juramento vassálico, da homenagem que tinham prestado ao castelão. Homens de guerra, homens de cavalo: «cavaleiros». O esquadrão reunia-se sob a bandeira do chefe local como antigamente a grande escolta que os reis do século VIII tinham levado à pilhagem. Agrupados junto de cada senhor, rodeavam a sua pessoa com uma réplica restrita mas fiel da corte real. Esta nova ordenação das relações políticas e sociais exprime de facto a adaptação necessária das formas do Estado às necessidades concretas, a realidades de que o poder conquistador dos soberanos carolíngios tinha por um momento triunfado, que havia ocultado aos olhos mas que continuavam a comandar, por baixo das instituições monárquicas, o jogo quotidiano das relações de homem a homem: o vigor da aristocracia, a preeminência dos grandes domínios rurais, a impossibilidade de mandar de longe. A dispersão feudal responde à natureza dum mundo rural fechado sobre si mesmo e aprisionado em inúmeros e invencíveis muros. Senhor de tudo, apoiado pela fidelidade dos seus cavaleiros, cada

um dos chefes de fortaleza aparece como um pequeno rei. Falta-lhe no entanto um dos atributos do soberano, o essencial: não é sagrado. Eis o que determinou o outro movimento, que foi uma reacção da Igreja.

O poder dos reis da Alta Idade Média não oprimia por princípio o que, no mundo, era a parte de Deus, isto é, os seus santuários e os homens encarregados do seu serviço. Os soberanos protegiam a Igreja. Evitavam explorá-la de maneira demasiado visível. Todos os bispados e todos os grandes mosteiros recebiam deles cartas de privilégio, pelas quais era proibido aos agentes da autoridade pública cobrar impostos no domínio desses estabelecimentos religiosos e aí requisitar homens. O enfraquecimento dos reis, o acesso à independência de todos os poderes locais, puseram em causa tais imunidades. Os duques, os condes e os castelãos defendiam o conjunto dum território. Pretendiam julgar, punir, explorar todos os habitantes que não fossem cavaleiros, estivessem ou não dependentes da Igreja. Era uma primeira intromissão. Além disso, longe do rei, os mais fortes desses príncipes tinham-se arrogado uma outra prerrogativa dos soberanos: pretendiam-se guardiães, patronos das catedrais e dos mosteiros, e queriam, a este título, nomear os bispos e os abades. Ora, a Igreja, se tolerara que os soberanos escolhessem os seus dignitários, porque os monarcas eram sagrados e a unção divina os dotara de um poder sobrenatural, não podia admitir igual ingerência da parte dum duque ou dum conde, que só tinha por si a força. Lutou.

No entanto, faltava-lhe o apoio do rei. A fraqueza da magistratura real levava os dirigentes eclesiásticos a reivindicar para si mesmos a principal função monárquica, a missão de manter a paz. Deus delegava no rei, pela cerimónia da sagração, poderes que os soberanos não eram capazes de pôr em acção. Deus estava no direito de os retomar e de os exercer ele próprio directamente, isto é, por intermédio dos seus servidores. Uma tal reivindicação desenhou-se primeiro na região que se encontrava mais do que qualquer outra privada de soberano, no Sul da Gália, na Aquitânia e na Narbonense. Foi afirmada solenemente durante os últimos anos do século X, em grandes assembleias campestres a que os bispos presidiam. Depois a ideia abriu caminho, progrediu para o norte pelo vale do Ródano e do Saône; depois de 1020 espalhara-se até às fronteiras setentrionais do reino de França. Não as atravessou: para além, estendia-se o poder do imperador, um soberano que mostrava ter ainda envergadura para garantir sozinho a ordem e a paz. Mas, em toda a França, «os bispos, os abades e os outros homens votados à santa religião começaram a reunir o povo em concílios; para ali se levavam muitos corpos santos e inúmeras urnas cheias de relíquias. Prelados e príncipes de todos os países reuniam-se para a reforma da paz e a instituição da santa fé. Numa notícia dividida em capítulos, traçava-se a lista das acções proibidas e dos compromissos tomados por juramento para com o Deus Todo-Poderoso. O mais importante deles era observar uma paz inviolável».

A paz de Deus. Ela assegurava especial protecção, como antigamente

a dos reis, às partes mais frágeis, mais vulneráveis do povo cristão. O próprio Deus garantia agora a imunidade dos edifícios do culto e da área circundante, a dos homens dę oração, e finalmente a dos pobres. Quem violasse estes asilos e atacasse os fracos seria anatemizado, excluído da comunidade dos fiéis até à resispicência. Enfrentaria a cólera de Deus, isto é, do Senhor invisível, instalado no coração da angústia e capaz de desencadear, neste mundo e no outro, todos os poderes do terror. «Não invadirei uma igreja de nenhuma maneira, em virtude da salvaguarda que a protege; também não invadirei os celeiros que estão no recinto da igreja. Não atacarei o clérigo ou o monge quando eles estiverem desmunidos de arma secular, nem homem da sua esquadra se estiver sem lança e sem escudo. Não levarei o boi, as vacas, o porco, o carneiro, o cordeiro, a cabra, o burro e o molho de lenha que ele transporta, a égua nem o seu poldro não ensinado. Não apreenderei o camponês nem a camponesa, os aguazis ou os mercadores. Não lhes tomarei os dinheiros, não os forçarei a resgate. Não os arruinarei extorquindo-lhes os seus bens a pretexto da guerra do seu senhor.» Estas são algumas das promessas que, em 1024, numa dessas assembleias, foram impostas aos cavaleiros: quebrá-las seria precipitar-se, de cabeça, entre os demónios.

O primeiro efeito desta legislação foi isolar, no seio da sociedade, um grupo bem determinado que aparecia aos olhos dos dirigentes da Igreja como em estado de agressão permanente e responsável por toda a desordem do mundo. Um corpo contra que era preciso proteger-se, cujos poderes de destruição importava conter por meio de sanções espirituais e inspirando-lhe o terror da ira divina. Esta categoria de homens, a quem se tratava como inimigos e que, nas perspectivas do dualismo elementar veiculado pelas crenças cristãs, pareciam constituir o exército do mal, era a cavalaria. Era aos cavaleiros da sua diocese que o bispo Jordão de Limoges excomungava, amaldiçoando-lhes as armas e os cavalos, isto é, os instrumentos da sua turbulência e as insígnias da sua posição social. Desta maneira, as estipulações da paz de Deus vieram delimitar mais estritamente o grupo dos homens de guerra, classe que a desagregação da autoridade real, a nova participação dos poderes de mando e dos benefícios senhoriais, vinha isolar dos outros laicos, atribuindo-lhe uma função específica e reconhecendo-lhe privilégios. Essa função era a função temporal, a função militar dos reis. Estes privilégios pertenciam aos príncipes.

Quanto ao resto, às massas sujeitadas, à multidão sem rosto curvada sobre os labores nutrientes, a Igreja queria mantê-la sob sua particular protecção. Isto é, sob a sua alçada. As assembleias da paz de Deus foram na verdade o teatro, sob os olhos do povo embrutecido, duma dura competição pelo poder e suas vantagens. Os bispos e os abades, fossem eles hostis ao movimento pela paz, como Adalberão de Laon e Gerardo de Cambrai, ou o apoiassem, apresentavam-se como substitutos dos reis que se tinham tornado débeis. Aqui termina a confusão do espiritual e do temporal que se realiza na pessoa dos soberanos carolíngios e de que se reclamavam os

monarcas do ano mil quando distribuíam cruzes, transportavam às costas os relicários e fundavam novas basílicas. O irromper das forças feudais dissociou, nas realidades da acção, o poder na ordem das coisas profanas e o poder na ordem das coisas sagradas. Abriu-se uma fractura na classe dominante entre os senhores da guerra e os senhores da oração. Os primeiros não estão já revestidos de funções espirituais nem de poder mágico. Os homens de Igreja chamaram a si todas as missões carismáticas que eram da realeza.

Eis o que importa, particularmente a quem se interrogue sobre as condições que as estruturas sociais oferecem ao nascimento da obra de arte. Nas cortes do século XI, os senhores privados apropriaram-se da maior parte dos direitos regulares que autorizavam a explorar o povo. Frustraram assim os reis dos lucros do seu magistério, despojaram-nos em parte dos recursos de que se alimentava a sua magnificência. Por isso mesmo, restringiram a participação deles na criação artística. Na mesma altura, esta era porém favorecida pela instauração do novo senhorio, de maneira surda mas decisiva: mais próximo, mais premente, o poder dos senhores privados fez cair sobre o campesinato uma fiscalidade mais devoradora, que precipitou a alta da produtividade rural. Os excedentes do trabalho aumentaram. Cobrados pelos nobres, uma parte perdeu-se nos tumultos da guerra, nos desperdícios da ostentação, nas festas colectivas onde os chefes da cavalaria manifestavam o seu poder destruindo periodicamente as riquezas. Contudo, e mesmo nas regiões onde as forças de dissolução política se desenvolveram com maior vigor, no domínio onde o poder monárquico foi violentamente rechaçado, isto é, na Europa do Sul, os recursos que permitem à grande arte florir não se esgotaram. Aumentaram mesmo. Porque a maior parte dos rendimentos senhoriais escapou sempre às dissipações profanas. Permaneceu reservada, consagrada. Fecundou, desta maneira, a criação artística. Os feudais, com efeito, temiam Deus. Procuravam conquistar os seus favores. Por isso, como o faziam os reis, despojavam-se em benefício dos clérigos e dos monges. As liberalidades da alta nobreza substituíram as da realeza e, por meio das doações piedosas, passaram a proporcionar, menos apertadamente, os meios de construir, de esculpir, de pintar. Todavia, ao contrário dos soberanos, os chefes da cavalaria não governaram directamente o acto criador. Porque não eram letrados, como deviam sê-lo os reis. Não assumiam tanto como estes tarefas litúrgicas. Não estavam pessoalmente investidos das funções de consagração. As missões estéticas da realeza couberam portanto à Igreja, como esse outro atributo real que era o encargo de proteger os pobres. Mas — e esse foi ainda um efeito da alteração das condições políticas e sociais — a arte eclesiástica forjou-se num mundo que a brutalidade dos homens de guerra esmagava com todo o seu peso. Vemo-la portanto marcada com o sinal duma cultura violenta, irracional, ignorante da escrita, sensível aos gestos, aos ritos, aos símbolos: a cultura dos cavaleiros.

★

Pouco a pouco durante o século XI, espalha-se um vocábulo que se torna, primeiramente em França, o título distintivo de toda a aristocracia. Sob a sua forma latina, esse termo exprime somente a vocação militar. Mais preciso, o dialecto vulgar chama «cavaleiros» a todos esses homens que, do alto da sua montada de guerra, dominam a massa dos pobres e aterrorizam os monges. As armas, a aptidão para o combate, isso os reúne. Alguns saem da velha nobreza directamente aliada pelo serviço e pelo parentesco aos reis da Alta Idade Média. Outros são grandes proprietários de aldeia, bastante ricos para não trabalhar com as suas mãos e para manter o arnês do soldado eficaz. Juntam-se a eles, menos afortunados, todos os moços de armas que os senhores alimentam nos seus castelos, que dormem com o amo nas grandes salas de madeira, que vivem dos seus dons, enfim esses aventureiros vindos não se sabe donde a aglomerar-se sob o estandarte dum jovem chefe para o seguirem ao acaso dos combates e das cavalgadas para o lucro e para a glória. A cavalaria, corpo díspar, encontra-se reunida, e cada vez mais solidamente, pelos seus privilégios, pela situação no alto do edifício político e social, e mais ainda pelo mesmo comportamento, pelas mesmas virtudes, pela mesma esperança: os dos especialistas da guerra.

Todos rapazes. A alta cultura do século XI ignora a mulher. A sua arte não lhe dá um lugar, ou quase. Não há figuras de santas, ou então são ídolos de ouro com olhos de vespa, postados às portas das trevas e cujo olhar perdido ninguém ousa enfrentar. As raras imagens femininas que se enfeitam com alguma graça na decoração dos santuários são alegorias coroadas que representam os meses e as estações, destroços que sobrevivem, com as estrofes latinas com que o seu ritmo está de acordo, aos desastres da estética clássica — irreais, inactuais, tanto como flores de retórica. Hierática, distante, a Mãe de Deus mostra-se por vezes no seio das transposições da narrativa evangélica. Simples comparsa, na verdade: o seu rosto está no plano de fundo como, nas assembleias de homens de guerra, o da esposa do senhor. As mais das vezes, a mulher é uma liana, sinuosa, serpentina, a má erva que se mistura com a boa semente para a estragar. Lasciva, não é ela o germe de corrupção que os moralistas da Igreja denunciam, Eva tentadora, responsável pela queda do homem e por todo o pecado do mundo?

Sociedade masculina, a cavalaria é uma sociedade de herdeiros. Os laços de parentesco estruturam-na. O poder dos senhores vivos apoia-se na glória dos senhores mortos, na riqueza e no renome que os antepassados legaram à sua descendência como um depósito que cada geração transmite àquela que a segue. Se os duques, os condes e os senhores dos castelos puderam tomar o lugar dos reis e apoderar-se das suas prerrogativas, foi, dizem eles, porque a sua linhagem se liga à dos soberanos por uma rede confusa de parentescos. «O que a raça dá nenhuma vontade o tira, escreve

o bispo Adalberão, as descendências dos nobres provêm do sangue dos reis.» Eis por que a memória dos antepassados desempenha neste grupo social tão grande papel. O último dos corredores de aventuras reclama-se de um antepassado paladino, e todo o cavaleiro se sente impelido para a acção pela corte dos defuntos que em tempos idos ilustraram o nome que ele usa e que lhe pedirão contas. A multidão destes mortos perde-se na noite do esquecimento. Mas cada nobre conhece pelos seus nomes os fundadores da sua linhagem. As cantilenas dos jograis fixaram a recordação destes heróis epónimos. Graças a elas, entraram na lenda, entre os mitos intemporais onde continuam a viver. Os seus corpos repousam reunidos na necrópole escolhida em tempos por aquele que, primeiramente, afastando-se da casa do rei, se erigiu em poder independente. Para estes túmulos converge o que há de mais vivo nas práticas religiosas. Em acordo com as atitudes da aristocracia militar, o cristianismo do ano mil aparece em primeiro lugar como uma religião dos mortos. A força das solidariedades que unem na vida os membros duma linhagem, que os fazem juntar-se em socorro daquele dentre eles que sofre um ataque e, se sucumbe, os erguem para o vingar contra os parentes do agressor, fez reconhecer pelas autoridades da Igreja que os parentes vivos podiam ainda contribuir para a salvação dos trespassados e adquirir para eles as indulgências. As esmolas da cavalaria — em que a criação artística encontra nessa época um dos seus mais substanciais alimentos — respondem quase todas a esta preocupação: socorrer além-túmulo os defuntos da linhagem.

Neste grupo social, dão o tom aqueles a quem chamam os «novos». Homens feitos. Terminaram a sua aprendizagem. Provaram a sua força e a sua habilidade publicamente no termo da cerimónia colectiva de iniciação que os introduziu solenemente na sociedade dos guerreiros. Por muito tempo ainda, no entanto, enquanto o pai não morre e não podem retirar das suas mãos o governo do senhorio, suportam mal a dependência a que a economia agrária desse tempo os condena na casa familiar. Evadem-se dela, correm o mundo com amigos da sua idade, vagueiam em busca de presas e de prazeres. As virtudes principais da cavalaria são por isso de valor agressivo: a coragem e a força. O herói que todos querem igualar, celebrado pela jovem literatura em língua vulgar que as assembleias guerreiras escutam, é um atleta talhado para o combate a cavalo. Largo, espesso, pesado, as suas capacidades físicas são as primeiras a ser exaltadas. Só o corpo conta, com o coração — não o espírito. O futuro cavaleiro não aprende a ler: o estudo estragar-lhe-ia a alma. Por escolha, a cavalaria é iletrada. Situa na guerra, real ou fictícia, o acto central, aquele que dá o sabor à vida, o jogo em que se arrisca tudo, a honra e a existência, mas donde os melhores vêm ricos, triunfantes, adornados por uma glória digna dos seus antepassados e cujos ecos vão ressoar de idade em idade. A cultura do século XI, que mostra tão funda a marca dos homens de guerra, assenta quase toda no gosto da captura, no rapto e no assalto.

O cavaleiro só combate durante os dias belos, e outras virtudes além das virtudes guerreiras formam os pilares subsidiários da sua ética. Encerrado na hierarquia complexa das dedicações e das obrigações honoríficas que, quando falecia a autoridade real, serviram para manter uma espécie de disciplina na aristocracia do Ocidente, o herói cavaleiro é ao mesmo tempo senhor e vassalo. Aprende pois a mostrar-se tão generoso como o melhor dos senhores, tão leal como o melhor dos vassalos. Como o rei, senhor dos senhores, seu modelo, o bom cavaleiro deve distribuir por aqueles a quem ama tudo o que tem. Um duque da Normandia já não tinha mais terras para dar aos seus homens, mas dizia: «O que possuo em bens móveis, vo-lo cederei inteiramente: braçais e cinturões, couraças, capacetes e perneiras, cavalos, achas de armas e estas belíssimas espadas ornamentadas. Incessantemente gozareis, na minha morada, das minhas benesses e da glória que a cavalaria dá, se, de bom grado, vos votardes ao meu serviço.» Liberalidade em primeiro lugar, virtude cardeal. E no mesmo plano, lealdade. Não é possível, sem perder o direito de aparecer de cabeça levantada nas reuniões militares, quebrar a fé jurada. Neste nível do edifício social, todo o edifício da concórdia assenta numa trama de juramentos individuais e colectivos e nas solidariedades que eles estabelecem. Audácia, vigor, generosidade, fidelidade, são estas as faces da honra, valor principal, alvo supremo da emulação permanente que é a vida de guerra e de corte.

Analisar estes comportamentos e as atitudes mentais que os determinam não é inútil a quem procure explicação para as tonalidades específicas que vêm então revestir a obra de arte. Esta não é criada sob a fiscalização dos homens de guerra, nem para seu próprio uso. Eles enfeitam os seus corpos com jóias. Os artesãos decoram para eles guardas de espadas. As esposas e as filhas ornamentam com bordado os trajos de pompa e os tecidos que se estendem nas grandes salas ou sobre as paredes dos oratórios senhoriais. Mas estes objectos, pequenos na sua maior parte ou frágeis, povoam as fronteiras dum império onde reinam, soberanas, a arquitectura, a escultura e a pintura. A obra de arte, nesse tempo, é uma igreja. A grande arte é sagrada. Os reis e os homens de oração continuam a ser, como antigamente, os únicos ordenadores dela. Todavia, o espírito cavaleiresco invade este domínio, infiltra-se nele, penetra nele em toda a sua profundidade. À medida que o seu poder se desagrega e se dissolve pouco a pouco no seio do feudalismo que o cerca, os reis de França, os de Inglaterra, e bem depressa o imperador, sentem pouco a pouco tornarem-se eles próprios cavaleiros. Quem é pois ainda capaz de dizer a diferença entre o ofício deles e o dum senhor privado? A ética dos guerreiros impõe modelos à conduta daqueles. Quanto à Igreja, caiu nesta época no domínio dos laicos. Entenda-se bem: dos cavaleiros.

★

Todo o santuário, com efeito, se instala no centro dum senhorio que fornece a subsistência àqueles que o servem. Todo o bispo, por consequência, todo o abade, todo o cónego reúne em redor de si camponeses para os julgar. Preside rodeado de vassalos. Constrói torres. Introduz no claustro o tumulto duma escolta de combatentes domésticos. Vêm ajoelhar-se diante dele cavaleiros, de cabeça descoberta, a pôr as mãos nas suas, a tornar-se assim homens seus, a jurar sobre as relíquias que lhe serão fiéis e a receber enfim a investidura dum feudo. Aos servidores de Deus, a guerra é em princípio proibida: a Igreja não derrama sangue. Muitos, no entanto, não resistem à alegria de irem eles próprios combater. Não têm eles de defender contra os agressores a riqueza dos santos padroeiros de seus santuários? De aventurar os corpos para que se alargue o reino de Cristo? Um bispo aproxima-se do Cid Campeador: «Hoje disse--vos a missa da Trindade, depois deixei a minha terra e vim a vós, porque tenho desejo de matar alguns Mouros. Quereria honrar a minha condição e as minhas mãos e, para melhor ferir, quero estar na vanguarda.» Quando cavalgam, de capacete na cabeça, lança em punho, guiando o bando armado dos jovens clérigos da sua igreja, as virtudes da honra, da lealdade, do valor, não são para estes prelados menos sensíveis do que para os cavaleiros que defrontam. A paz de Deus de que se sentem responsáveis não significa recusa ao combate. Conquista-se pelo esforço e pela acção. Chama-se vitória. Quanto ao espírito de pobreza, esse desertou da Igreja do ano mil. Bem instalado nas estruturas feudais, estabelecido pela riqueza ao mesmo nível do magistério real e aspirando a dominá-lo à medida que o prestígio deste declina, o alto clero está certo de que Deus o quis glorioso e de que as riquezas de que está provido constituem o apoio necessário da sua preeminência. Quando os eclesiásticos vituperam os cavaleiros, quando os denunciam como instrumentos do mal, é porque vêem neles concorrentes, é porque lhes disputam o poder senhorial e os proveitos que a exploração dos trabalhadores proporciona. O gosto do combate, a vontade de poder apoderaram-se, neste tempo, da Igreja.

Por outro lado, todos os seus dignitários, e quase todos os monges, vêm então de famílias nobres. Quando o direito de nomear os bispos ou os abades pertence ainda ao rei, este escolhe-os sempre, como faziam os seus predecessores carolíngios, entre a gente de bom nascimento. Numa sociedade dominada pelas estruturas do parentesco, todas as virtudes, em primeiro lugar a aptidão para o mando, só podem decorrer duma fonte, a filiação carnal. Atribuir a outros que não homens de sangue ilustre as funções de autoridade ligadas a todos os grandes cargos eclesiásticos pareceria contrariar o plano divino, que reserva a força e todos os poderes senhoriais a certas raças. Quanto aos príncipes feudais que conseguiram subtrair ao soberano o padroado de tal ou tal igreja, consideram-na como seu património, exploram-na como uma parte da sua riqueza. Guardam

por vezes para si próprios o título abacial, atribuem-no a um dos seus filhos ou dão-no em recompensa a qualquer vassalo de bom serviço. E são os próprios ritos da investidura feudal, a passagem de um objecto simbólico da mão do patrono para a mão do beneficiário, que o imperador, os reis, os barões utilizam para operar a concessão dos ofícios da Igreja. Ora, nesse tempo, os gestos rituais têm tanta importância, que pouco a pouco se ganha o costume de ver as funções pastorais como feudos que obrigam os seus titulares a servir e os transformam em vassalos. Desta maneira, o corpo da Igreja mergulha cada vez mais no feudalismo, incorpora-se nele, e a invasão do espiritual pelo temporal torna-se assim mais profunda. O serviço do senhor tende a passar à frente do serviço de Deus, e os padres a distinguir-se menos ainda dos laicos. Na verdade, como não os confundir? Não há distância entre os cavaleiros, seus irmãos ou seus primos, e os cónegos. Estes já não fazem a vida comum que as antigas regras prescreviam. Vemo-los gerir como outros senhores os domínios fundiários que constituem a sua prebenda. Caçam, gostam de bons cavalos e de belas armaduras. Muitos vivem com mulheres. A única distinção sensível seria a que deriva duma educação fundamentalmente diferente, do verniz de cultura escolar que reveste em princípio todos os membros da alta Igreja e que todos os cavaleiros recusam. Mas até esta está em vias de desvanecer-se. Junto dos prelados feudais, a escola vegeta, e o declínio geral de todos os órgãos de ensino que a vontade carolíngia estabelecera nas catedrais e nos mosteiros, assim como a alteração dos valores de classicismo cujo esbatimento progressivo se pode observar ao longo do século XI em todas as obras de arte, resultam primeiramente da irresistível intrusão do espírito cavaleiresco no seio do clero.

Esta ecoa em todas as atitudes religiosas e, por isso mesmo, sobre as orientações da arte sacra. Porque se misturam intimamente com o mundo das cortes feudais onde a nobreza afirma brutalmente a sua superioridade social pelo fausto, pela dilapidação das riquezas e pela ostentação, os clérigos e os monges dão também um valor essencial ao adorno, aos ornamentos mais vistosos, a tudo o que brilhe e condense em si as matérias mais preciosas. Como os príncipes feudais, e para manifestar, como eles o fazem, a sua posição eminente na hierarquia dos poderes instituídos pela vontade de Deus, a Igreja do século XI cobre-se de ouro e de pedras preciosas. Persuade os senhores de que consagrem às potências sobrenaturais uma parte do seu tesouro, que espalhem em redor dos altares, que suspendam antes de morrer ao pescoço dos ídolos-relicários todas as jóias, todas as ourivesarias que as suas cobiças amontoaram. Os reis dão o exemplo. Em Cluny, Henrique II da Alemanha lega «o seu ceptro de ouro, a sua esfera de ouro, o seu trajo imperial de ouro, a sua coroa de ouro, o seu crucifixo de ouro que pesavam, juntos, cem libras». Quando conta a vida do rei Roberto, o monge de Saint-Benoît-sur-Loire descreve minuciosamente todos os objectos de valor que as igrejas de Orléans receberam do soberano; sopesa-os: sessenta libras de prata aqui,

cem soldos de ouro ali, um vaso de ónix que foi comprado por sessenta libras. «E a mesa de altar de S. Pedro a quem é dedicado o santuário, mandou-a ele recobrir inteiramente de ouro fino; a rainha Constância, sua esposa, depois da morte do seu santíssimo marido, fez retirar o valor de sete libras desse mesmo ouro e deu-o a Deus e a Santo Aignan para que fossem embelezados os telhados do mosteiro que ele construíra.» Todos os senhores de menor poder querem igualar a liberalidade real. O duque de Aquitânia oferece a Saint-Cybard d'Angoulyme «uma cruz de ouro decorada de pedrarias com o peso de sete libras e candelabros de prata de fabricação sarracena pesando quinze libras». Eis cavaleiros que nas fronteiras da cristandade acabam de pôr em desordem um bando muçulmano: «reunida a presa, dela tiraram um enorme peso de metal — é com efeito costume dos Sarracenos irem ao combate enfeitados de muitas placas de prata e de ouro —; não esqueceram o voto que tinham feito a Deus e enviaram-no logo ao mosteiro de Cluny; Santo Odilon, abade deste lugar, mandou com ele fazer um magnífico cibório para o altar de S. Pedro». Toda a joalharia rutilante que os reis do paganismo levavam consigo para a sepultura vem agora acumular-se na casa de Deus. Torna-a mais resplandecente do que o trono de muitos grandes príncipes. Rodeada de multidões famintas, a cavalaria destrói alegremente as riquezas, mas a Igreja junta-as em montões fascinantes em redor dos seus ritos, que ela quer mais faustosos do que os da festa feudal. Não deverá Deus mostrar-se na mais deslumbrante das glórias, envolvido nessa auréola de luz que os escultores dos Apocalipses românicos figuram em redor do seu corpo por uma bainha em forma de amêndoa? Não merecerá ele possuir um tesouro mais resplandecente do que o de todos os poderosos da terra?

Porque ele é o Senhor. A imagem que cada um forma então da sua autoridade é feudal. Quando Santo Anselmo se esmera a descrevê-la em toda a sua omnipotência no seio do mundo invisível, instala-a no alto duma hierarquia de homenagens: os anjos recebem feudos de Deus; comportam-se junto dele como vassalos — como os seus *thegns*, diz o poema anglo-saxão *Cynewulf*. Todos os monges têm consciência de combater por ele na própria posição dos guerreiros domésticos que, em cada castelo, esperam recompensa. Esperam, valorosamente, recobrar um dia a herança perdida, o feudo em tempos confiscado como punição da felonia dos pais. Quanto aos laicos, os pensadores sagrados reduzem-nos, em relação à graça divina, à condição dos camponeses sujeitados. Não vai o bispo Eberhart ao ponto de fazer de Cristo vassalo de seu Pai? A submissão dos homens para com o Senhor Deus inscreve-se no quadro das relações que sobre a terra e na vida quotidiana submetem ao senhor feudal o conjunto dos seus súbditos. O cristão quer ser o «fiel» do seu Deus — e é por isso que a postura do vassalo prestando homenagem de joelhos, com a cabeça descoberta, as mãos juntas, se torna na época a postura da oração. Tal fidelidade obriga à lealdade e ao serviço. Mas como o contrato vassálico compromete os dois seres que liga a socorrerem-se mutuamente, como

o senhor feudal é obrigado a ajudar o seu «homem» quando este cumpre bem os seus deveres, como os senhores dos grandes domínios rurais têm o dever de distribuir alimentos aos seus rendeiros camponeses, como finalmente a liberalidade aparece como primeira virtude dos grandes, o cristão, vassalo de Deus, espera também dele a protecção contra todos os perigos do mundo. Espera sobretudo o feudo eterno: uma parte no Paraíso.

No entanto, os melhores dons dos senhores da terra vão para os guerreiros mais valentes. São o preço duma proeza. É pois por meio de proezas que o homem ganhará os favores divinos. A invasão dos valores cavaleirescos confere ao cristianismo do século XI um ar heróico. Os seus maiores santos são combatentes. Tal como Santo Aleixo, de quem um poema em língua vulgar composto cerca de 1040 para uma corte principesca da Normandia celebra as proezas ascéticas, eles aparecem, cavaleiros modelos, sob o aspecto de rapazes musculosos que dedicam ao seu senhor a sua tenacidade e os seus sofrimentos físicos. Uma sociedade dominada pela turbulência dos bandos de cavaleiros tinha evidente dificuldade em perceber a mensagem de mansidão e de humildade que o Evangelho contém. Para tocar o seu auditório de jovens guerreiros, para os trazer a Deus, padres que tinham crescido com eles no cercado do castelo e que como eles serviam na casa dum amo, descreviam-lhes a Igreja sob o aspecto duma milícia que Jesus, seu chefe, leva ao combate, brandindo a cruz como um estandarte. Contavam-lhes a vida dos santos militares, S. Maurício ou S. Demétrio, exortavam-nos a mostrar valor igual na luta que todo o homem deve travar contra um inimigo invisível, mas sempre presente e temível, a coorte maligna dos espíritos vassalos do demónio. A empresa da cavalaria introduz as alternativas da acção militar no centro de todas as representações mentais. Todo o universo é combate. Os próprios astros se defrontam. O monge Ademar de Chabannes vê uma noite «duas estrelas no signo do Leão lutarem entre si; a pequena corria para a grande, ao mesmo tempo furiosa e amedrontada; a outra repelia-a para ocidente, com a sua crina de raios». Os cristãos desse tempo comportam-se perante o mistério como na guerra feudal. A piedade concebe-se como uma sentinela perpétua, uma sequência de assaltos, de aventuras, de resistência às agressões pérfidas. Todo o homem vê a sua vida terrestre como uma província invadida que deve defender e que a sua honra lhe ordena que entregue intacta ao seu Senhor. No Último Dia, a sua coragem e as suas fraquezas serão pesadas. Alguns frescos românicos mostram Cristos ferozes, segurando entre os dentes cerrados o gládio da justiça e da vitória.

★

A este Deus senhor, a este Deus porta-gládio, a este Deus terrível, como prestar os serviços que ele espera e que captarão as suas graças? Respeitar as suas leis? E são elas conhecidas? Ninguém poderá alguma

vez discernir que luz viam no Evangelho as multidões camponesas enfiadas nos seus covis, que ficavam amalhadas à porta da igreja, que de longe entreviam os gestos dum padre e recebiam os ecos dum cântico cujas palavras latinas lhes eram totalmente incompreensíveis. Que podiam esperar os pobres dum clero rural recrutado na rusticidade dos domínios, desses curas que empurravam eles próprios a charrua nos campos para alimentar os filhos e a mulher e que depressa esqueciam o pouco que tinham podido aprender? Que rosto mostrava Jesus a esses padres e que compreendiam eles do seu ensinamento? Nada se sabe já da religião dos cavaleiros, a não ser que toda ela se resolvia em ritos, gestos, fórmulas. Porque a sua cultura, donde a escrita estava inteiramente banida, se baseava na palavra e na imagem, isto é, no formalismo. Quando um guerreiro prestava juramento, o que primeiramente contava aos seus olhos não era o compromisso da alma mas uma postura corporal, o contacto que a sua mão, posta sobre a cruz, sobre o livro da Escritura ou sobre um saco de relíquias, tinha com o sagrado. Quando avançava para se tornar homem dum senhor, era ainda uma atitude, uma posição das mãos, uma sequência de palavras ritualmente encadeadas que, ao serem proferidas, selavam o contrato. E quando entrava na posse dum feudo, o gesto que o fazia agarrar na sua mão um punhado de terra, uma bandeira, um objecto simbólico. Esmagado pelas potências desconhecidas da natureza, tremendo à ideia da morte e do que se abre diante dela, o cavaleiro agarrava-se ainda a ritos. Acreditava que eles lhe valeriam a clemência de Deus. Roldão vai morrer; «clama a sua falta»; rememora a narrativa da ressurreição de Lázaro; pensa em Daniel na fossa dos leões. Mas o que o salva é um gesto; em sinal de última homenagem, estende a Deus a sua luva direita e o arcanjo Gabriel desce do céu para transportar ao Senhor este símbolo de obediência. O melhor elogio que o rei Roberto, o Piedoso, recebe do seu biógrafo é ter tido tanto cuidado com as cerimónias e, particularmente, com as celebrações eucarísticas: «Ordenava-as tão minuciosamente que nelas Deus não parecia acolhido pela pompa de outro, mas como se surgisse na glória da sua própria majestade.» Durante a sua longa agonia, este soberano, a exemplo dos monges, cantava sem parar salmos e, quando a hora se aproximou, «fez continuamente sobre a testa, sobre os olhos, sobre as pálpebras, sobre os lábios, sobre a garganta, sobre as orelhas, o sinal da cruz».

Todos estes ritos dão corpo a representações mentais e envolvem uma certa concepção de Deus. Esta é dupla, como é dupla a imagem que cada um faz do rei e dos senhores que se apoderaram dos atributos monárquicos. Guerra e justiça — a espada e o ceptro. O Deus do século XI pouco difere dos chefes de bandos que se embuscam nos pântanos para surpreender os últimos saqueadores normandos do ano mil. Importa a todo o homem juntar-se à tropa que ele conduz e assaltar com eles as sombras, essas forças cuja existência só se apercebe de longe em longe, nas visões premonitórias da morte, em todos os rumores que enchem então a noite,

mas que, todos o sabem, governam inteiramente um universo misterioso de que os sentidos do homem nunca descobrem mais do que a casca. Essas forças disfarçadas são aterradoras, irresistíveis. Se se quer distinguir o culpado de um inocente, aplica-se aos dois homens um ferro em brasa, espera-se que o estado das feridas aponte aquele que pecou. Mergulham-nos na água que rejeitará o ser impuro. Fiam-se nos poderes mágicos dos elementos do mundo. Requerem-lhes por tais provas que arbitrem entre o bem e o mal, entre Deus e Satanás. Na sua luta contra o pecado, que os fiéis prosternados não podem impedir-se de julgar incerta, em todo o caso difícil, o Senhor precisa dos homens.

Contudo, ao cristão do século XI a força do Evangelho revela-se acima de tudo, como ao camponês a do senhor da sua tenência, como ao cavaleiro a do senhor do seu feudo, por um acto de justiça. Deus castiga. A sua figura mais familiar é a que os escultores acabaram, no final do século XI, por colocar, majestosa, nas portas dos mosteiros: o Todo-Poderoso sobre o trono do juiz, presidindo rodeado de vassalos. Estes barões assessores não foram primeiro os Apóstolos, mas os Velhos das visões apocalípticas e sobretudo os Arcanjos, duques do exército celeste. Um deles, S. Miguel, está diante do trono como um senescal: ordena o pleito. Porque o tribunal de Deus dá as suas sentenças como o dos senhores da terra.

Perante as assembleias numerosas que se encarregam neste mundo de reconciliar os cavaleiros e de apagar as vinganças dos clãs em discórdia, o acusado nunca comparece sozinho. Assistem-no amigos. Por juramento, vêm testemunhar a sua inocência. O pleiteador entrevê sempre, entre os membros da corte, os homens que lhe estão ligados pelo sangue ou por fidelidades mútuas. Conta com eles. Falarão por ele. Talvez mudem a sentença. Eis por que os homens desse tempo, no temor do Juízo Final, se mostraram tão cuidadosos em captar a benevolência dos santos. Estes heróis da fé formam a corte de Deus que escutará os seus pareceres. Desarmarão a sua ira. Ora qualquer poderá conquistá-los para a sua causa, assegurar a sua intercessão, e isto pelos mesmos meios que se usam na terra para adquirir complacências, por meio de presentes. «Fazei amigos no céu com as riquezas da iniquidade», a fórmula aparece constantemente no preâmbulo das cartas que, nos armários dos mosteiros, guardavam a memória das oferendas dos nobres. Santos, havia-os por toda a parte. Povoavam os espaços invisíveis, mas também na terra, em certos lugares, se podia entrar em comunicação com eles: eram-lhes dedicadas igrejas, algumas conservavam os restos do seu corpo carnal. Pelas mãos dos homens de oração que serviam todos estes santuários, os santos receberam pois esmolas, os dons que deviam ligá-los aos doadores e verdadeiramente capturá-los. Foi pela oferenda, distribuída por inúmeras instituições religiosas, que os cavaleiros do século XI, incapazes de refrear a sua violência instintiva nem mesmo distinguir o que o Senhor esperava deles, que se sentiam culpados fizessem o que fizessem e todos ameaçados

de castigo, procuraram colocar-se em melhor posição perante a corte sobrenatural onde um dia teriam de comparecer.

Nas práticas da justiça terrestre, era por meio duma doação que se conseguia também conciliar o próprio senhor. As cortes de cavaleiros, com efeito, raramente infligiam penas corporais. No fim do pleito falava-se sempre de dinheiro. Oferecer algumas moedas era restaurar a concórdia que a malfeitoria destruíra, apagar o espírito de desforra que toda a agressão suscitava nas suas vítimas, mas também nos seus próximos e no príncipe de quem dependia a ordem pública. Porque este sentia-se insultado por quem tivesse quebrado, cometendo uma violência, a paz de que ele aparecia como guardião. A sentença condenava pois o culpado a pagar. Além das compensações monetárias que a linhagem adversa esperava, pagava uma multa: esta reparava o prejuízo que o rei, o conde ou o castelão, que todos os responsáveis pela segurança colectiva tinham sofrido por sua culpa. Da mesma maneira se comprava o perdão de Deus. «A esmola lava do pecado como a água apaga o fogo»: a doação piedosa foi então o gesto de piedade fundamental duma cristandade que vivia esmagada pelo sentimento duma inevitável culpabilidade.

Dar a Deus não era dar aos pobres. Quem, excepto os senhores, não era miserável nestes campos ingratos? A indigência era a sorte comum. Ela encontrava os seus remédios no jogo normal das instituições senhoriais e na liberalidade natural dos grandes. É certo que Roberto, o Piedoso, vivia rodeado de pobres. Em Quinta-Feira Santa, «de joelho em terra, entregava com a sua santa mão às mãos de cada um deles legumes, peixe, pão, e um dinheiro»; doze deles acompanhavam-no por toda a parte e «para substituir os que morriam, tinha uma reserva considerável, de modo que o seu número nunca diminuía». Erraríamos sobre tais gestos de caridade se os separássemos do símbolo. De facto, o rei-Cristo mimava ritualmente uma cena evangélica: distribuía o alimento sagrado em comemoração da Ceia e, junto dele, os doze eram figurantes: faziam o papel dos apóstolos. Todas as oferendas em que cólera de Deus achava apaziguamento iam então para as igrejas. A estas, todos os homens, todas as mulheres que não tinham penetrado na milícia dos servidores de Deus e viviam sujeitos às forças malignas, davam o que possuíam de mais precioso. Alguns o seu próprio corpo e a sua descendência: assim aumentava, sobretudo na terra do Império, a turba dos «dependentes do altar» que, em cada ano, no dia em que se honrava o santo padroeiro do santuário de que se tinham tornado servos, vinham em fila indiana depositar sobre a pedra do sacrifício o cesto de cera e o dinheiro simbólico, sinais da sua servidão consentida. Mas cada um oferecia do que era seu, as jóias do seu tesouro e, muito mais vezes, terra, a verdadeira, a única riqueza. Dava-se em todas as ocasiões para apagar uma falta desde que ela era cometida. Todavia, era no limiar da morte que a esmola ganhava todas as suas virtudes.

As representações do inferno, que o renascimento da escultura monumental exibiu nos primeiros anos do século XII no limiar das basílicas, saíram duma propaganda cujos diversos elementos entraram em jogo cerca de 1040 e que contribuiu, pelo terror que alimentou no espírito dos laicos, para multiplicar ainda mais as doações *in articulo mortis*. Estas, aliás, não aproveitavam somente ao indivíduo que as ordenava. Ele pensava na sua própria salvação, mas também na de toda a sua linhagem. Se gastava da riqueza que lhe tinham legado os antepassados, era igualmente para que disso tirassem vantagem as almas dos seus parentes defuntos. No meio delas, esperava esconder-se no dia do Juízo, na unidade reconstituída da pessoa imortal que era a raça e que suportava colectivamente a responsabilidade de cada um. A onda ininterrupta das doações piedosas animou o movimento económico mais vigoroso duma época que mal emergia duma total atonia. Determinou, com as partilhas sucessoriais, as únicas transferências importantes de riquezas que essa época conheceu. Estas esmolas despojavam a aristocracia laica em proveito da aristocracia da Igreja. Compensavam muito largamente todas as pilhagens dos cavaleiros e reforçavam lentamente à custa deles as bases do poder eclesiástico. Sem esta imensa contribuição de novos bens que, sem parar, veio engrossar o património dos santos e fornecer aos seus servidores acréscimos crescentes de recursos, não se poderia explicar a força do impulso que, entre 980 e 1130, faz avançar as conquistas artísticas na Europa. O crescimento agrícola alimentou a floração românica, mas não teria podido fazê-la brotar com tanta robustez se a casta dominante, a cavalaria, não tivesse, com tanto abandono, consagrado à glória de Deus uma tão larga porção da sua riqueza.

★

Existia um outro meio de adquirir a amizade de Deus e das potências que assistem na sua corte, uma outra maneira de despojar-se, mas que exigia mais ao corpo e à alma: a peregrinação. Sair do grupo familiar, do refúgio que é a casa. Enfrentar a insegurança que começava mal se saía o limiar. Ausentar-se durante meses, atravessar aldeias hostis, poder-se-ia conceber mais valorosa oferenda ao Senhor e aos seus santos, cujo túmulo se ia visitar? A peregrinação foi a mais perfeita e mais bem aceite das formas de ascese que o cristianismo heroicizado do século XI propunha aos cavaleiros ansiosos pela salvação. Era penitência: aos que publicamente faziam confissão de culpas excepcionais, o bispo impunha-a como instrumento de purificação. Era também símbolo: o peregrino, com a sua marcha, imitava a procissão do povo de Deus para a Terra Prometida; progredia para o Reino. A peregrinação, enfim, era prazer. A época não concebia distracção mais atraente do que uma viagem, sobretudo, como era o caso normal dos peregrinos, quando empreendida com amigos. As turbas piedosas que desciam de barco os rios e caminhavam ao longo

das pistas diferiam com efeito muito pouco dos bandos de jovens que vagueavam à aventura, e menos ainda das coortes de vassalos que, cumprindo o seu dever de conselho, acorriam ao apelo do seu senhor para se reunirem por alguns dias com ele. Os peregrinos também realizavam um serviço de corte. Este reunia-os no dia prescrito em redor dos cofres recobertos de placas de ouro e cabuchões que continham as relíquias. Dessas urnas emanavam forças invisíveis, curadoras de corpos, benéficas para as almas. Ninguém pensava que as personagens misteriosas, cujas ossadas aqui e além conservavam sensível a presença neste mundo, regateariam a amizade aos que tanto tinham caminhado para delas se aproximarem. *Milagres de Santa Fé, Milagres de S. Bento* — os monges recolhiam em compilações as maravilhas multiplicadas que provavam a eficácia de tais peregrinações.

Estas viagens dispunham-se em lanços sucessivos, assinalados por santuários de relíquias. Quando se quis preparar para a morte, o rei Roberto, durante a Quaresma, partiu com a sua corte a prestar as suas homenagens aos santos «a ele unidos no serviço de Deus»; um longo périplo levou-o a Bourges, a Souvigny, a Brioude, a Saint-Gilles du Gard, a Castres, a Toulouse, a Sainte-Foy de Conques, a Saint-Géraud d'Aurillac. Que amador da arte românica não escolheria hoje o mesmo itinerário? Com efeito, no século XI, e sobretudo nas províncias meridionais onde enfraquecia o poder dos reis, foi na proximidade dos túmulos miraculosos que se arriscaram as maiores ousadias arquitectónicas, que se desenvolveram os poderes de invenção donde nasciam as formas novas e as audácias da escultura monumental. Estas forças criadoras alimentavam-se das riquezas que a multidão dos peregrinos espalhava junto das urnas de relíquias. Eis um desses tesouros onde então se ia buscar com que adornar os altares e renovar os edifícios do culto: «... o que contribuía ainda para o seu crescimento era o túmulo de S. Trond que, todos os dias, resplandecia de novos milagres. Com efeito, até cerca de meia milha ao redor, a partir da aglomeração, por todos os caminhos públicos que convergiam para ela, e mesmo através dos campos e dos prados, uma multidão de peregrinos, nobres, homens livres e gente do povo, afluía todos os dias, mas sobretudo na altura das festas. Aqueles que por motivo da afluência não encontravam casas onde alojar-se abrigavam-se debaixo de tendas ou em moradas de acaso feitas de ramos de árvores e panos. Parecia que se tinham postado em redor da cidade para a cercar. A eles juntavam-se muitos mercadores cujos cavalos, carros, carroças e bestas de carga trabalhavam para o reabastecimento dos peregrinos. Que dizer das oferendas depostas no altar? Não falemos dos animais, dos cavalos, dos bois, das vacas, dos porcos, dos carneiros, das ovelhas, trazidas em quantidades incríveis; não se poderia calcular o número ou o valor do linho e da cera, dos pães e dos queijos; para reunir o fio de prata e as moedas que não paravam de amontoar-se até à noite, trabalhavam vários sacristães e essa tarefa ocupava-lhes todo o tempo».

No século XI, todos os cristãos fervorosos, que procuravam pela peregrinação assegurar para si a clemência divina, sonhavam com orar um dia diante de três túmulos, o de S. Pedro, o de Santiago, o de Cristo. Guilherme, duque da Aquitânia que vivia no ano mil, «ganhara na sua juventude o hábito de ir todos os anos a Roma, à sede dos apóstolos; e nos anos em que lá não ia, fazia, em compensação, uma viagem de piedade a Santiago da Galiza». Pouco antes da sua morte, em Outubro de 1026, o conde de Angoulême juntou-se a um grupo de várias centenas de cavaleiros que, para chegarem na Quaresma seguinte, partiam para Jerusalém. Outros príncipes feudais o tinham precedido, e Raul Glaber escreve nas suas *Histórias*, quando chega às proximidades do ano de 1033, que «uma multidão inumerável pôs-se a acorrer do mundo inteiro para o sepulcro de Jesus em Jerusalém; primeiro, gente comum, depois homens de situação média, depois todos os maiores, reis, condes, bispos, prelados; finalmente, coisa que jamais se vira, as mulheres de alta nobreza meteram-se ao caminho para aquele lugar em companhia da gente mais miserável. Muitos desejavam morrer antes de regressarem à sua terra». Muitos, com efeito, morriam. Porque tinham decidido empreender a imensa viagem no tempo das maiores oferendas, isto é, à aproximação da morte, para que lhes fosse imediatamente aproveitável. Mas igualmente porque, para atingir o Santo Sepulcro, era preciso atravessar vastas províncias onde os cristãos do Ocidente, esses selvagens, nem sempre eram bem acolhidos. Terá sido o aumento dos perigos que incitou, em meados do século, os cavaleiros peregrinos a agruparem-se em bandos armados, bem decididos ao combate? Não terá antes esta agressividade traduzido o jovem vigor de um país que começava a medir as suas novas forças? Trata-se, em todo o caso, dum momento decisivo na história religiosa da cavalaria.

A Igreja quisera até aí proteger-se da turbulência dos guerreiros. Levantara barreiras diante da violência deles, colocara muros de protecção ao redor de certos lugares sagrados, ao redor de certas categorias sociais que patrocinava, os clérigos, os monges e os pobres. E eis que pensava agora em converter os próprios cavaleiros, em arrancá-los ao mal, em empenhar toda a energia e fogosidade deles ao serviço de Deus. Criava-se o costume de fixar para o dia de Pentecostes, no irromper do Espírito Santo, as cerimónias de iniciação, todas familiares e pagãs, que introduziam os filhos dos guerreiros no corpo de combatentes. Os padres vieram abençoar as espadas e as fórmulas mágicas que sobre elas recitavam destinavam a estas armas santificadas as antigas missões reais: proteger os fracos, mas também lutar contra os infiéis. Os primeiros concílios da paz de Deus nunca negaram aos homens de guerra o direito de se baterem: Deus colocara-os no ponto mais alto da hierarquia social para que desempenhassem uma função militar. Ora, por alturas de 1020, alguns clérigos começaram a professar que as alegrias da guerra são prazeres culposos e que aquele que decide proibir-se deles agrada ao

Senhor. Às prescrições da paz de Deus juntaram-se as obrigações da trégua. «Desde a Quaresma até à Páscoa, não assaltarei o cavaleiro desprovido de arma secular»: no tempo da penitência, convinha abster-se da guerra tanto como dos outros prazeres do corpo. Por meados do século, no momento em que as peregrinações a Santiago e a Jerusalém ganhavam pouco a pouco o ar de agressões militares em países do Islão, as assembleias a que presidiam os bispos acabaram por condenar qualquer violência entre cristãos. «Que nenhum cristão mate outro cristão, porque quem mata um cristão derrama, sem nenhuma dúvida, o sangue de Cristo.» Assim sendo, aonde iriam levar a força das suas armas os cavaleiros que as instituições divinas votavam ao combate? Para fora do povo de Deus e contra os inimigos da fé. Só a guerra santa era lícita. Em 1063, um papa arregimentava os cavaleiros de Champanha e de Borgonha que se aprestavam para a peregrinação a Espanha; exortava-os a lançarem-se contra os incréus; se alguns morressem na luta, o sucessor de Pedro, que detém as chaves do paraíso, prometia-lhes a indulgência. Em nome de Cristo, esta tropa tomou Barbastro, uma cidade sarracena cheia de ouro e de mulheres. Trinta e dois anos mais tarde, um outro papa apontava às violências cavaleirescas um fim mais exaltante: libertar o túmulo de Jesus. A todos os peregrinos armados que respondessem ao seu apelo, oferecia um emblema, símbolo de vitória, a cruz, o estandarte de Cristo. Que é a cruzada senão o resultado final das longas pressões do espírito feudal sobre o cristianismo, e que foram os primeiros cruzados senão os vassalos fiéis dum Deus cioso que leva a guerra ao campo dos seus inimigos e que, pelo ferro e pelo fogo, os verga sob o seu poder? A escultura sacra acolhe então, entre os atributos da força divina, as cotas, as lorigas, os elmos, os escudos e todo um exército de lanças, apontadas contra as forças da noite.

3

OS MONGES

Eriçado de armas, couraçado, o Ocidente do século XI vive em temor. Como não haveria de tremer perante a natureza, desconhecida, assustadora? Não se encontra nos textos qualquer sinal certo duma vaga de terror que tivesse desabado bruscamente no ano mil. Pelo menos, é mais claro que certos cristãos esperaram com inquietação o milénio da Paixão, no ano 1033. O aniversário da morte de Deus contava mais do que o do nascimento, numa cultura que tanto valor dava à lembrança dos defuntos e à visita aos túmulos. É esta data que, na sua história, Raul Glaber mostra precedida por todo um cortejo de prodígios: «Acreditava-se que a ordenação das estações e dos elementos, que reinava desde o princípio dos séculos, retornara para sempre ao caos e que era o fim do homem.» Sabe-se, em todo o caso, que ondas de terror percorriam de longe em longe um povo vulnerável, brotavam aqui, propagavam-se além e suscitavam migrações desordenadas, arrastando por vezes aldeias inteiras para uma aventura sem saída.

Na origem destes abalos e desta ansiedade reside a espera do fim dos tempos. «O mundo envelhece»: fórmula banal no preâmbulo das cartas de doação. Mas todos desejariam prever o momento da tormenta em que se abismará o universo. Os sábios prescrutam, com esse fim, a Escritura. Podem ler no capítulo XX do Apocalipse que Satanás será libertado dos seus grilhões e que cavaleiros portadores da desordem surgirão das extremidades da terra «quando os mil anos forem cumpridos». Sobre esta predição se basearam os padres que por meados do século X pregavam «ao povo, numa igreja de Paris, que o Anticristo sobreviria no fim do ano mil e que o juízo geral viria logo a seguir». Todavia, muitos homens da Igreja combatiam esta asserção, afirmando, pelo contrário, que é censurável querer forçar o segredo de Deus e que não pertence ao homem adivinhar o dia e a hora. No Evangelho não se faz menção duma data precisa, mas de sinais precursores: «As nações levantar-se-ão uma contra a outra e os reinos um contra o outro; haverá pestes, fomes e tremores

Senhor. Às prescrições da paz de Deus juntaram-se as obrigações da trégua. «Desde a Quaresma até à Páscoa, não assaltarei o cavaleiro desprovido de arma secular»: no tempo da penitência, convinha abster-se da guerra tanto como dos outros prazeres do corpo. Por meados do século, no momento em que as peregrinações a Santiago e a Jerusalém ganhavam pouco a pouco o ar de agressões militares em países do Islão, as assembleias a que presidiam os bispos acabaram por condenar qualquer violência entre cristãos. «Que nenhum cristão mate outro cristão, porque quem mata um cristão derrama, sem nenhuma dúvida, o sangue de Cristo.» Assim sendo, aonde iriam levar a força das suas armas os cavaleiros que as instituições divinas votavam ao combate? Para fora do povo de Deus e contra os inimigos da fé. Só a guerra santa era lícita. Em 1063, um papa arregimentava os cavaleiros de Champanha e de Borgonha que se aprestavam para a peregrinação a Espanha; exortava-os a lançarem-se contra os incréus; se alguns morressem na luta, o sucessor de Pedro, que detém as chaves do paraíso, prometia-lhes a indulgência. Em nome de Cristo, esta tropa tomou Barbastro, uma cidade sarracena cheia de ouro e de mulheres. Trinta e dois anos mais tarde, um outro papa apontava às violências cavaleirescas um fim mais exaltante: libertar o túmulo de Jesus. A todos os peregrinos armados que respondessem ao seu apelo, oferecia um emblema, símbolo de vitória, a cruz, o estandarte de Cristo. Que é a cruzada senão o resultado final das longas pressões do espírito feudal sobre o cristianismo, e que foram os primeiros cruzados senão os vassalos fiéis dum Deus cioso que leva a guerra ao campo dos seus inimigos e que, pelo ferro e pelo fogo, os verga sob o seu poder? A escultura sacra acolhe então, entre os atributos da força divina, as cotas, as lorigas, os elmos, os escudos e todo um exército de lanças, apontadas contra as forças da noite.

3

OS MONGES

Eriçado de armas, couraçado, o Ocidente do século XI vive em temor. Como não haveria de tremer perante a natureza, desconhecida, assustadora? Não se encontra nos textos qualquer sinal certo duma vaga de terror que tivesse desabado bruscamente no ano mil. Pelo menos, é mais claro que certos cristãos esperaram com inquietação o milénio da Paixão, no ano 1033. O aniversário da morte de Deus contava mais do que o do nascimento, numa cultura que tanto valor dava à lembrança dos defuntos e à visita aos túmulos. É esta data que, na sua história, Raul Glaber mostra precedida por todo um cortejo de prodígios: «Acreditava-se que a ordenação das estações e dos elementos, que reinava desde o princípio dos séculos, retornara para sempre ao caos e que era o fim do homem.» Sabe-se, em todo o caso, que ondas de terror percorriam de longe em longe um povo vulnerável, brotavam aqui, propagavam-se além e suscitavam migrações desordenadas, arrastando por vezes aldeias inteiras para uma aventura sem saída.

Na origem destes abalos e desta ansiedade reside a espera do fim dos tempos. «O mundo envelhece»: fórmula banal no preâmbulo das cartas de doação. Mas todos desejariam prever o momento da tormenta em que se abismará o universo. Os sábios prescrutam, com esse fim, a Escritura. Podem ler no capítulo XX do Apocalipse que Satanás será libertado dos seus grilhões e que cavaleiros portadores da desordem surgirão das extremidades da terra «quando os mil anos forem cumpridos». Sobre esta predição se basearam os padres que por meados do século X pregavam «ao povo, numa igreja de Paris, que o Anticristo sobreviria no fim do ano mil e que o juízo geral viria logo a seguir». Todavia, muitos homens da Igreja combatiam esta asserção, afirmando, pelo contrário, que é censurável querer forçar o segredo de Deus e que não pertence ao homem adivinhar o dia e a hora. No Evangelho não se faz menção duma data precisa, mas de sinais precursores: «As nações levantar-se-ão uma contra a outra e os reinos um contra o outro; haverá pestes, fomes e tremores

de terra aqui e além; e isto será o princípio dos sofrimentos.» É então que importará estar pronto para enfrentar o rosto deslumbrante de Cristo que desce do céu para julgar os vivos e os mortos. Ansiosamente, o Ocidente do milénio espreitava estes primeiros sintomas.

Que sabia ele das estruturas do mundo criado? Via girarem regularmente as estrelas, regressarem as alvoradas e as primaveras, e todos os seres nascerem e morrerem. Tinha consciência duma ordem instaurada por Deus, a ordem substancial com que estão de acordo os muros das igrejas românicas e que os seus construtores se aplicaram a significar. Mas acontecia serem transtornados esses ritmos. Viam-se meteoros, cometas cuja trajectória não acompanhava o movimento circular dos astros. Do mar surgiam monstros — como a baleia «que apareceu numa manhã de Novembro, ao alvorecer, semelhante a uma ilha, e foi vista continuar a sua rota até à terceira hora do dia». Que pensar das calamidades, das tormentas intempestivas, das erupções vulcânicas ou daquele dragão que muitos homens aterrados viram no céu da Gália, num sábado à noite antes do Natal, «dirigindo-se para o sul, lançando feixes de relâmpagos»? Alterações no fogo, na água, no céu, nas profundidades da terra: a descrição de tais anomalias forma a matéria principal das crónicas que os monges então redigiram. Tinham o cuidado de registar a lembrança delas porque esses acontecimentos formavam a seus olhos uma rede de indícios susceptíveis de, um dia, iluminar o destino do homem. Para eles, eram presságios. Durante o eclipse de 1033, os homens viram-se pálidos como mortos: «um pavor imenso então se apoderou da sua alma: este espectáculo, compreendiam-no bem, anunciava que um desastre lamentável ia cair sobre a humanidade». A propósito dum cometa, o monge Raul Glaber interroga-se: «Quanto a saber se era uma estrela nova que Deus enviara ou um astro de que ele simplesmente reforçara o brilho para manifestar um presságio, é coisa que só pertence àquele cuja sabedoria regula todas as coisas melhor do que ninguém saberia dizer. Todavia, o certo é que de cada vez que os homens vêem produzir-se no mundo um prodígio desta natureza, pouco depois cai sobre eles qualquer coisa de surpreendente e de terrível.» Porque no pensamento selvagem que dominava todas as consciências, e mesmo as dos mais sábios, o universo apresenta-se como uma espécie de floresta misteriosa a que ninguém pode dar a volta. Para o penetrar, para nos defendermos dos perigos que contém, devemos comportar-nos como fazem os caçadores, seguir pistas sinuosas, confiar em rastos e deixar-nos guiar por um jogo de coincidências ilógicas. A ordem do mundo repousa sobre um tecido de laços ténues penetrado de influxos mágicos. Tudo o que os sentidos percebem é sinal: a palavra, o ruído, o gesto, o relâmpago. E é desenredando pacientemente o novelo complexo destes símbolos que o homem consegue progredir pouco a pouco, mover-se na mata espessa onde a natureza o aprisiona.

Os prodígios nascem no coração do mistério. O essencial é discernir quem os suscita entre as forças ambíguas, ocultas sob as aparências. Serão as potências satânicas, aquelas que todos sentem agitarem-se sob a terra e nos silvados, prontas a saltar, e que a decoração românica representa como criaturas bestiais, com alguma coisa da mulher e do réptil? «Quem não sabe que as guerras, os furacões, as mortalidades, todos os males, em verdade, que se abatem sobre o género humano, chegam pelo ministério dos demónios?» A evangelização envolvera as crenças profundas do século XI num certo número de imagens e de fórmulas, mas não vencera verdadeiramente as representações mentais onde a fé instintiva do povo procurava desde sempre a explicação do inconhecível. Esses mitos, construídos sobre a oposição da noite e do dia, da morte e da vida, da carne e do espírito, mostravam o universo como um campo fechado, o de um duelo entre o bem e o mal, entre Deus e os exércitos rebeldes que negam a sua ordem e a confundem. Levavam a reconhecer nas calamidades, fracturas dos ritmos costumeiros, as derrotas das forças benéficas e vitórias de Satanás, do Inimigo, que um anjo mantivera captivo «até que os mil anos fossem passados», mas que agora se libertava, que atacava e levava a toda a parte a confusão, como os cavaleiros saqueadores galopando pelos campos e arruinando as messes prometidas.

Mas por que não pensar, em oposição, que tais sinais são lançados pelo próprio Deus? Por um Deus violento, pronto a inflamar-se de cólera, como fazem os reis da terra quando se sentem traídos ou desafiados, e que no entanto não deixa de amar os seus filhos e quer adverti-los, pô-los em guarda, que recusa feri-los imprevistamente e quer dar-lhes um prazo para que se preparem para os seus golpes mais terríveis. O homem vive esmagado sob o poder divino, mas deve continuar a ser confiante. O criador deu-lhe olhos para ver, ouvidos para ouvir. Fala-lhe, como Jesus falava aos discípulos, por parábolas. Usa de metáforas obscuras, cujo sentido escondido compete ao cristão penetrar. Pelas modificações concertadas que introduz na ordem cósmica, Deus faz à humanidade a graça de a despertar. Certas vozes ameaçadoras agem como uma primeira repreensão. Tantos flagelos que feriam os campos do ano mil, a inundação, a guerra, a peste ou a fome, desenvolviam-se naturalmente numa civilização desarmada perante os desvios do clima, as agressões biológicas, e absolutamente incapaz de reprimir as explosões da sua própria paixão. Inexplicáveis, consideravam-nas sinais anunciadores do dia da ira, as advertências de que fala o Evangelho de Mateus. Logo, por incitações a fazer penitência.

É certo que tudo o que permite conhecer o espírito do século XI vem de textos que foram escritos nos mosteiros. Estes testemunhos são pois influenciados por uma ética particular: emanam de homens que a vocação inclinava ao pessimismo e a situar na renúncia todos os modelos da sua conduta. Os monges exortavam naturalmente a privações que eles próprios se tinham consentido, e os prodígios que relatavam traziam um

reforço aos seus discursos. Deus manifesta que está irritado. Vêem-se multiplicar os prenúncios dum regresso iminente do Cristo vingador. Para entrar na sala do banquete onde o seu Rei vai introduzi-la, a humanidade deve vestir à pressa o trajo nupcial; ai de quem não se tiver adornado com ele. Que todos pensem pois em lavar-se das suas máculas e, pela renúncia voluntária aos prazeres do mundo, desarmar o braço do Todo-Poderoso. Assim, é evidente que as grandes reuniões de povo, que na Gália do Sul obraram para estabelecer a paz de Deus, foram assembleias de penitência colectiva. Na Aquitânia, o mal dos ardentes grassava; ele manifestava a impaciência divina; trouxeram-se, para Limoges, «solenemente de todas as partes, os corpos e as relíquias dos santos; tirou-se do seu sepulcro o corpo de S. Marcial, patrono da Gália; o mundo foi então penetrado por uma grande alegria, e o mal, por toda a parte, cessou as suas devastações, enquanto o duque e os grandes concluíam juntos um pacto de paz e de justiça». O restabelecimento da concórdia desempenhava o seu papel no movimento de ascese que os sinais precursores do Último Dia estimulavam. Não ordenavam os juramentos pela paz de Deus que se renunciasse às alegrias do combate? No mesmo momento em que propunha aos cavaleiros, como penitência mais apropriada ao seu estado, a abstinência periódica que é a trégua, a Igreja reforçava as instruções do jejum. Começava a considerar que os seus padres, modelos de vida cristã, tinham de dar o exemplo da pobreza, da castidade, renunciar ao luxo cavaleiresco e despedir as suas concubinas, isto é, viver como monges. Para acalmar a cólera de Deus, para se prepararem para a Parusia que se sentia próxima, era preciso extirpar os fermentos de pecado e, por consequência, respeitar melhor as proibições fundamentais. Satanás mantém os seus escravos prisioneiros por meio de quatro cobiças. Sedu-los pela carne, pela guerra, pelo ouro e pela mulher. Que os homens, cujo julgamento se prepara, saibam repelir estas tentações. Ora, renunciar às riquezas, depor as armas, viver na continência, jejuar, faziam-no os monges desde há séculos. O que a Igreja passou a recomendar desde então a todo o povo cristão, foi que os imitasse, que se impusesse as mesmas regras de pobreza, de castidade, de paz e de abstinência, e que voltasse as costas como eles a tudo o que no mundo é carnal. Para a Jerusalém nova, o género humano, enfim todo ele convertido, poderia caminhar então com segurança.

Persuadido pelo seu clero da iminência do fim dos tempos, o século XI colocou o seu ideal — aquele que as obras de arte tiveram por missão representar — nos próprios princípios do monaquismo. No seio dos grandes espaços mal desbravados, entre populações curvadas ao peso da sua miséria e que os espasmos duma ansiedade latente agitavam, erguiam-se ao lado dos castelos, onde velavam os soldados do século, outras fortalezas, lugares de asilo e de esperança, e o assalto dos exércitos demoníacos quebrava-se contra as suas defesas. Eram os mosteiros. A cidade terrestre, pensava-se, assenta sobre duas colunas. É defendida por duas milícias associadas: a

ordem dos que usam as armas e a ordem dos que oram ao Eterno. Mas onde se poderá orar melhor do que nos refúgios de pureza que as muralhas do claustro protegem? Em todas as abadias do Ocidente, multidões de Abel ofereciam ao Senhor os únicos sacrifícios que lhe eram verdadeiramente agradáveis. Mais do que os reis decaídos da Europa, mais do que os bispos e os padres, tinham o poder de desarmar a ira do Senhor. Eram os mestres do sagrado. A cavalaria acampava no meio da cristandade latina e mantinha-a firmemente sob a sua força. Todavia, no domínio do espírito, no imenso domínio da angústia e dos terrores religiosos — no domínio, portanto, da criação artística — era aos monges que pertencia então o pleno império.

★

Uma sociedade que tanto valor dava às fórmulas e aos gestos e que o invisível fazia tremer precisava de ritos para repelir os medos e para estabelecer ligações com as forças sobrenaturais: precisava dos sacramentos e, por consequência, dos padres. Mais necessárias ainda, no entanto, lhe pareciam sem dúvida as orações, cujo canto contínuo se elevava como o fumo do incenso para o trono de Deus como uma oferenda permanente, um louvor e a imploração da sua clemência. Precisava portanto dos monges.

A primeira missão destes consistia em rezar por ela. Nesse tempo, o indivíduo não contava, perdia-se no seio dum grupo onde as iniciativas de cada um se fundiam imediatamente em acções e responsabilidade comuns. Do mesmo modo que a vingança duma família era feita de concerto por toda a linhagem reunida e que as desforras atingiam não só o agressor, mas todos os do seu parentesco, assim todo o povo cristão se sentia solidário perante o mal e perante Deus, maculado pelo crime deste ou daquele dos seus membros, purificado pelas abstinências de alguns. A maior parte dos homens consideravam-se demasiado fracos ou demasiado ignaros para se salvarem a si próprios. Pelo menos esperavam o seu próprio resgate dum sacrifício consentido por outros, de que aproveitaria a comunidade inteira e que se reflectiria sobre todos. Estes agentes de redenção colectiva eram os monges. O mosteiro intervinha como um órgão de compensação espiritual. Captava o perdão divino e distribuía-o em seu redor. Sem dúvida os monges eram os primeiros a tirar proveito dos seus próprios méritos. Ganhavam para si próprios em primeiro lugar o feudo invisível que recompensaria no céu os seus serviços. Outros que não eles, no entanto, participavam em tais graças, e tanto mais largamente quanto mais se situassem numa proximidade estreita em relação à comunidade monástica. Os monges trabalhavam primeiramente para a salvação dos seus parentes segundo a carne — por isso a oblação de crianças, colocadas numa abadia a fim de que toda a sua vida orassem pelos irmãos que tinham ficado no século, era um costume tão espalhado nas famílias

nobres. Os monges trabalhavam em seguida para a salvação dos seus irmãos segundo o espírito — e numerosos laicos se ligavam para isso a um mosteiro, pela doação dos seus corpos, pela homenagem vassálica ou introduzindo-se numa das associações de preces cuja rede se desenvolvia em redor de cada santuário. Os monges trabalhavam finalmente para a salvação dos benfeitores — o que fazia afluir as esmolas às suas mãos. Estas razões fizeram multiplicar por toda a parte os mosteiros (mosteiros de homens: existiam poucos conventos de monjas nesta cultura masculina que ainda punha a questão: têm as mulheres alma?) e foram elas que os tornaram tão prósperos. Esta função primordial justificava também a afectação duma parte importante dos rendimentos monásticos a empreendimentos de decoração. Porque não se louva o Senhor somente com orações, mas pela oferenda da beleza, por ornamentos, pela ordenação arquitectural mais apropriada para figurar a omnipotência dum Deus eterno. O recuo do poder monárquico e os movimentos da sociedade transferiram portanto para as abadias as antigas missões reais de consagração e todas as molas da criação artística. Foram as funções litúrgicas que os monges desempenhavam para o conjunto do povo que suscitaram no século XI a floração da arte sacra.

Em segundo lugar, os mosteiros tinham-se tornado conservatórios de relíquias: nenhum laico teria ousado guardar em sua posse os restos dos corpos santos, essas ossadas providas de poderes tão formidáveis e por quem o mistério estabelecia a sua presença no seio do universo visível. Só ao rei competia possuí-los, ou então a homens puríssimos. As comunidades de padres que de geração em geração velavam pelos relicários, mas que se iam abandonando aos costumes do século, tinham sido progressivamente substituídas por comunidades de monges. Todos os mosteiros eram propriedade dum santo que não permitia que neles se tocasse e que lançava o fogo de Deus sobre os violadores dos seus direitos. Aí tinha residência corporalmente pelos vestígios da sua existência terrestre. Era junto das suas relíquias que convinha prestar-lhe homenagem, solicitar o seu socorro nas provações, em tal ou tal doença cujo curso ele governa ou na espera da morte. A maior parte das abadias erguiam-se sobre a sepultura dum mártir ou dum evangelizador, dum desses heróis das lutas contra o mal e as trevas. Sobre um túmulo. Sobre túmulos. Em Saint-Germain d'Auxerre, «na pequena igreja, contavam-se vinte e dois altares», e Raul Glaber, que pôs em ordem os epitáfios dos santos, «ornou da mesma maneira os sepulcros de algumas religiosas personagens». Ordenadores do culto das relíquias que se desenrolava ao redor dos sarcófagos, os monges serviam de intermediários necessários entre o mundo subterrâneo dos mortos e o da vida terrestre. Tal era a sua outra função essencial, que marcou profundamente as formas artísticas. Importava com efeito dispor em redor das relíquias ornamentos dignos das suas virtudes. Foi também por que se converteu num relicário que a igreja

monástica se cobriu então de esplendores. E esta decoração, aplicada aos despojos dos santos, aparentava-se naturalmente com a arte funerária.

A atenção que a cristandade do século XI dava à morte traduz a vitória de crenças vindas do fundo do povo, que os triunfos do feudalismo revigoraram, que as impuseram à gente da Igreja, elevando-as assim até aos níveis superiores da cultura onde de novo encontraram expressão sólida. As lendas que constituem a trama das canções de gesta germinaram todas perto de necrópoles, nos Alyscamps d'Arles, em Vézelay sobre o túmulo de Girart de Roussillon, numa altura em que se modificava o ritual cristão dos funerais. Este, antigamente, confiava muito simplesmente à misericórdia do Senhor o despojo do pecador. A cavalaria exigia agora dos padres que interviessem para sacralizar o cadáver. Nas cerimónias fúnebres introduziram-se nessa época os gestos do incensamento, as fórmulas da absolvição, pela qual o sacerdócio afirmava o seu poder de perdoar ele próprio as faltas. Para o corpo defunto, até que ressuscitasse, nenhuma morada parecia mais propícia à salvação do que a proximidade dos relicários, a vizinhança do coro onde a oração, ao longo de todo dia, era lançada para o Deus-juiz. Os maiores príncipes alcançavam fazer-se enterrar no próprio interior das igrejas monásticas. Em redor destas alargaram-se imensos cemitérios, onde os melhores lugares, e mais caros, confinavam com o muro do santuário. Sobre estas sepulturas, a comunidade derramava as benesses dum serviço funerário cuja crescente amplidão invadia as liturgias. Dia após dia, lia-se no necrológio o nome daqueles, cada vez em maior número, por quem ia ser especialmente cantado o ofício. Enfim, o mosteiro acolhia os moribundos. Espalhou-se no século XI o hábito, entre os cavaleiros do Ocidente, de se «converterem», de mudarem a sua vida no leito de morte e revestirem o hábito de S. Bento. Na hora da morte, agregavam-se à grande família monástica, a essa linhagem espiritual que não deveria extinguir-se nunca, que, como todos os parentescos, se preocupava com a salvação dos seus defuntos e que oraria por eles em todos os séculos dos séculos. No dia do Juízo Final, alinhado entre os seus irmãos monges, o ressuscitado conseguiria talvez esconder aos olhos do Eterno uma túnica menos branca do que estariam as deles. Porque foram concebidas como túmulos colectivos, porque se via nelas uma passagem intermédia entre as espessuras da terra e o esplendor do céu, as abaciais adornaram-se com todas as belezas do mundo.

★

Relicários, necrópoles, fontes de indulgências, os mosteiros eram tão precisos que eram inúmeros. Mas tinham de ser muito puros, a fim de que a sua acção parecesse plenamente eficaz. Ora, a instituição monástica sofrera graves danos durante as alterações dos séculos IX e X. Fora a primeira a padecer com a invasão dos assaltantes devastadores: mal

defendidas, cheias de riquezas, as abadias haviam sido saqueadas, incendiadas pelos bandos normandos, sarracenos e húngaros, e os monges tinham fugido em desordem. Rompendo contra vontade a clausura, encontraram-se brutalmente mergulhados no império do Maligno, abandonados sem defesa às tentações do século. A maior parte reagrupou-se nas províncias refúgios, menos expostas às agressões pagãs. Após uma longa errância, a comunidade de Noirmoutier, fugindo cada vez mais para diante à frente dos Vikings, acabara por transferir para Tournus, no Saône, as relíquias do seu santo padroeiro, S. Filiberto. Pôde então erguer nesse lugar calmo um dos mais belos edifícios da nova arte. Mas então os mosteiros curvavam-se sob um outro jugo, o do feudalismo. Os reis que antigamente os protegiam deixavam-nos escapar das mãos. No ano mil, na diocese de Noyon, situada embora muito perto das residências dos Capetos, o rei de França só mantinha sob a sua protecção uma das sete abadias; todas as outras tinham passado para o padroado dos senhores que exerciam localmente, a título privado, os poderes de justiça. Por outro lado, múltiplas linhagens nobres, de príncipes mas também de castelões menores, fundaram nessa época mosteiros para beneficiarem das suas orações, para aí pôrem alguns dos filhos, para aí enterrarem os seus mortos. Cada um deles considerava essa casa como seu bem próprio, e a sorte comum dos religiosos veio a ser, bem depressa, dependerem, como os camponeses rendeiros, como os escravos domésticos, dum património familiar. Viviam na submissão a um amo que por vezes os maltratava e explorava sem vergonha. A veneração dos fiéis, as oferendas depostas junto dos relicários só a ele aproveitavam. Acontecia muitas vezes delapidar os bens do altar, alimentar com eles as matilhas e as mulheres e reduzir os frades a viverem miseramente com o pouco que lhes deixava. No melhor caso, tinham os monges de consentir ceder em feudo aos cavaleiros do seu patrono uma larga parte do seu domínio. Por mais independente que fosse, todo o abade, todo o prior era obrigado a pleitear contra os nobres da vizinhança que contestavam os direitos do santo. Tinha de fazer guerra contra eles. Esta posição entre as turbulências feudais engendrava a desordem, os relaxamentos. Como aplicar a regra, fazer respeitar a clausura, poupar aos religiosos as máculas do sangue vertido nos combates, do ouro e da carne? E como mantê-los instruídos?

Logo que o Ocidente escapou aos tumultos e aos desastres, os senhores tinham-se dedicado, como tarefa mais urgente, a restaurar os órgãos da oração colectiva. A iniciativa viera de certos príncipes. Votados à velhice, preocupados com conciliar amigos no céu, esforçavam-se por fazer regressar à regra os mosteiros fundados pelos antepassados ou os que tinham subtraído ao padroado dos reis. Este primeiro movimento de reforma começara muito cedo, nos primeiros anos do século X. Encontrava-se em pleno avanço em 980; cerca de 1130, atingidos todos os seus objectivos, termina. As funções primordiais assumidas pelas comunidades

monásticas neste período da história cristã explicam que o espírito reformador se tenha desenvolvido primeiro nas abadias. A Igreja secular ficou até ao princípio do século XII prisioneira no temporal, o que fez com que os abades se adiantassem aos bispos e por toda a parte os monges triunfassem. Porque eram mais santos, porque os serviços que prestavam a Deus ganhavam claramente em qualidade. Antes de 1130, os maiores centros da cultura do Ocidente, os grandes cadinhos da nova arte não são pois catedrais, mas mosteiros. Os mosteiros instalados no campo, no centro dum domínio que o progresso contínuo das técnicas agrícolas vivificava, estavam mais bem adaptados às exigências e às estruturas duma sociedade essencialmente rural. Mas o seu primado resulta sobretudo do facto de as instituições monásticas terem sido muito mais cedo renovadas, purgadas das infecções que as tinham por momentos corrompido. Na Idade Média ocidental, os abades ascenderam à santidade antes dos bispos, reorganizaram mais cedo do que estes a escola, deixaram mais depressa de dissipar rendimentos que esmolas mais abundantes aumentavam incessantemente. Empregaram-nos em reconstruir, para a glória de Deus, a sua igreja e em adorná-la.

A reforma dos estabelecimentos monásticos foi geralmente obra dum homem especialmente dotado, conhecido pelo rigor dos seus costumes e pela sua energia, e que por isso os príncipes feudais que queriam contar com bons monges convidaram a extirpar aqui e além a indisciplina. A sua missão de reorganização fazia andar esses homens de um lado para outro. Mas, desejando que as correcções que acabara de introduzir não fossem efémeras, esforçava-se de ordinário por conservar a direcção das múltiplas casas renovadas. Estas agregavam-se assim num corpo que ele dirigia, cujos membros se encontravam, pela união, mais bem protegidos contra o retorno das forças dissolventes e particularmente contra a ingerência dos poderes laicos. Da reforma nasceu espontaneamente a congregação, isto é, uma estrutura de que dependeram certos traços da arte sacra. Em tempos, os historiadores da arte aplicavam-se a delimitar, na criação românica, províncias; falavam duma escola do Poitou, duma escola provençal. Ora, o parentesco que se distingue entre os monumentos do século XI resulta muito menos da proximidade do que das ligações espirituais, aquelas que, de uma ponta à outra da cristandade, uniam mosteiros depurados por uma mesma reforma e que por isso ficavam em estreita fraternidade. Os seus dirigentes manifestavam a aliança construindo igrejas do mesmo tipo, ornando-as de decoração semelhante.

Estas congregações foram numerosas. Citemos aquela que nasceu na Lorena da acção de Ricardo de Saint-Vanne, ou o grupo mediterrânico que reuniu sob a égide de S. Vítor de Marselha muitos mosteiros catalães, sardos e toscanos. Eis Guilherme de Volpiano, abade de S. Benigno, em Dijon; em 1001, o duque da Normandia chama-o a conduzir ao caminho recto os monges de Fécamp; em 1003, funda Fruttuaria, na Lombardia. O triunfo deste mestre estava na sua extrema rigidez: diziam-no exigente

super regula, para além da regra; «mortificação da carne, abjecção do corpo, roupas vis, uma alimentação parcimoniosa», impunha aos frades o ascetismo rigoroso que os manteria em estado de perfeita pureza. Sobre o eixo que as suas primeiras tentativas tinham traçado, entre a Itália do Norte e as margens da Mancha, floriram ramos: de Fécamp, a reforma chegou a Saint-Ouen de Rouen, Bernay, Jumièges, Saint-Michel-au-péril-de-la-mer (que Roldão invoca na hora de morrer, porque é ao arcanjo que cabe a tarefa de pesar as almas perante o tribunal de Deus), essas abadias aonde Guilherme, o Conquistador, e Lanfranco foram buscar, depois de 1066, com que prover a Inglaterra de bons bispos e onde se formaram os maiores sábios do ano 1100, entre os quais Santo Anselmo; Dijon irradiou sobre Bèze, Septfontaines, Saint-Michel de Tonnerre, Saint-Germain d'Auxerre, onde Raul Glaber foi monge; Fruttuaria sobre Santo Ambrósio de Milão, sobre Santo Apolinário de Ravena. Quando morreu, em 1031, Guilherme era o único abade de quarenta mosteiros onde oravam mais de mil e duzentos religiosos.

Acima de todas as congregações do século XI, ergue-se, soberana, a ordem de Cluny. Esta abadia fora instituída em 910 com independência total: nenhuma intrusão permitida, nem das potências temporais nem mesmo dos bispos; o seu fundador tinha-a, com esta intenção, directamente ligado à igreja de Roma: os mesmos padroeiros, S. Pedro e S. Paulo, a protegiam. Esta segregação perfeita, o privilégio que os monges conservaram de designarem eles próprios o seu abade ao abrigo de qualquer pressão exterior, fez o triunfo da instituição cluniacense. Em 980, era muito respeitada, mas ainda de irradiação discreta: o seu abate, Maïeul, recusara-se a reformar Fécamp e Saint-Maur-des-Fossés, e deixava o seu discípulo, Guilherme de Volpiano, trabalhar em seu lugar. O império de Cluny foi construído por Santo Odilon depois do ano mil. Conjugando casas modestas mas numerosas, reuniu-as em redor da pessoa de um só abade, duma certa concepção da vida monástica, a *ordo cluniacensis*, e por fim de liberdades particulares que com o auxílio da Santa Sé asseguraram a todas as filiais as imunidades perante os castelões, a isenção perante os bispos. A ordem estendeu-se de um lado e outro da fronteira que separava o reino de França e o Império, sobre a Borgonha, a Provença e a Aquitânia. Instalou-se pois em regiões do Ocidente que escapavam mais completamente à tutela dos soberanos, na terra de eleição da pulverização feudal e da paz de Deus, em províncias, enfim, onde a latinidade não procedia duma ressurreição artificialmente suscitada por arqueólogos de corte, mas mergulhava profundamente as suas raízes em pleno húmus da história — em suma, no verdadeiro domínio da estética românica. Progressivamente, a influência cluniacense chegou a Espanha, ao longo do caminho de Santiago, estabeleceu-se no grande mosteiro real de San Juan de la Peña, pelo qual a Igreja ibérica adoptou os ritos romanos. Em 1077, o rei de Inglaterra confiava a Cluny o mosteiro de Lewes; dois anos mais tarde, o rei de França, o mosteiro parisiense de

Saint-Martin-des-Champs. Desta maneira, a congregação implantava-se em regiões submetidas à arte monárquica. Assegurava também para si os favores dos maiores soberanos do Ocidente. Do rei de Castela, recebeu peças de ouro muçulmanas. Do rei de Inglaterra, peças de prata. Foram estas moedas que serviram para reconstruir a abacial, para modelar-lhe um activo digno do imenso corpo de que era a cabeça. Todavia, a igreja de Cluny não era nem imperial nem real. Era autónoma. E se os monges cluniacenses celebravam em Afonso de Castela, em Henrique de Inglaterra, os verdadeiros fundadores do monumento, todo o empreendimento foi conduzido pelo abade Hugo, amigo do imperador, conselheiro do papa e, sem contestação, o guia da cristandade no seu tempo.

Os monges reformados de Lorena aceitavam a tutela dos seus bispos, de prelados que, pela vontade do imperador, acontecia serem então os menos maus da Europa. Em compensação, nas províncias onde Cluny se instalava, as intrusões do feudalismo tinham viciado a tal ponto as engrenagens centrais da Igreja secular, que o movimento cluniacense se afirmou resolutamente antiepiscopal. Desagregou as dioceses no preciso momento em que a independência dos castelões desagregava os condados. O triunfo de Cluny significa na história das instituições um refluxo do episcopado, o esboroamento maior do sistema carolíngio que baseava o Estado na autoridade conjunta do bispo e do conde, um e outro fiscalizados pelo soberano. Este triunfo significa na história da cultura e das suas expressões o recuo da escola catedral, o enfraquecimento das tensões humanistas que encontravam a sua energia na leitura dos clássicos latinos, isto é, a regressão da estética imperial. No plano do espírito, das atitudes religiosas e da criação artística, as conquistas de Cluny correspondem às conquistas do feudalismo. Umas e outras conjugam-se para destruir as antigas bases. Na área das vitórias cluniacenses — que não pára de alargar-se e que coincide exactamente com o domínio privilegiado das formas de arte a que chamamos românicas — as tradições carolíngias dissolvem-se e apagam-se, deixando às forças indígenas, surgidas do substrato romano, toda a liberdade de desenvolvimento.

Com os progressos da economia rural, com a instalação do feudalismo, o triunfo de Cluny, que lhes corresponde, representa o facto mais importante da história europeia do século XI. Foi total. O bispo Adalberão escreve um poema inteiro para mostrar ao rei de França que as vitórias desta milícia vestida de preto, posta em toda a parte e que tudo invadira, arruinavam, em verdade, o seu poder. Uma tal vitória resultava da qualidade excepcional dos quatro abades que, durante dois séculos, assumiram sucessivamente a direcção do grande mosteiro. Apoiava-se no rigor da regra, numa propaganda hábil. Fundava-se mais solidamente na perfeita adaptação duma instituição religiosa às funções que o mundo laico esparava que ela desempenhasse. «Sabei, escreve Raul Glaber, que este convento não tem igual no mundo romano, sobretudo para libertar as almas que caíram sob o senhorio do demónio. Ali se consuma tão

frequentemente o sacrifício vivificante, que quase não se passa um só dia sem que esta incessante relação permita arrancar uma alma ao poder dos demónios malditos. Neste mosteiro, com efeito, eu próprio fui testemunha de um uso, permitido pela grande maioria dos monges, que quer que sejam celebradas missas sem interrupção, desde a primeira hora do dia até à hora do repouso; nelas se põe tanta dignidade, tanta piedade, tanta veneração, que julgaríamos ver anjos oficiar e não homens.» Em Cluny, os monges capturaram o ofício do padre: a consagração eucarística, função do sacerdócio, associava-se às abstinências próprias da profissão monástica. A indignidade dos prelados seculares tornava-se desde logo mais sensível, e mais evidente mesmo a sua subordinação. O triunfo cluniacense tendia para a universalidade do monaquismo com que os bispos de Aquitânia puderam sonhar no meio das epidemias e das angústias, enquanto se aproximava a data do milénio da Paixão. Cluny soubera igualmente — e esse foi talvez o instrumento decisivo das suas vitórias — responder ao desejo duma cristandade selvagem em que todas as práticas religiosas confluíam para o culto dos mortos. Em parte alguma melhor do que na grande abadia borgonhesa foram jamais celebradas as cerimónias funerárias, as missas, os cânticos, os festins de aniversário que reuniam a comunidade dos monges para partilhar com tal ou tal defunto, cujas sombras haviam sido evocadas pela salmodia, o pão, o vinho e os pratos requintados que eram servidos à mesa dos príncipes. Foram os abades cluniacenses que inventaram juntar a 2 de Novembro, numa só liturgia, a comemoração de todos os defuntos. Afirmaram que a alma em pena podia libertar-se mais cedo dos tormentos do além se se ordenassem em sua intenção as orações prescritas. Em redor das centenas de priorados submetidos à sua autoridade espiritual, desenvolveram um empreendimento que visava cristianizar, desta vez em profundidade, a religião popular, conciliando a mensagem da Escritura, que promete a ressurreição final, e as crenças na sobrevivência dos mortos. Os maiores senhores da Europa quiseram portanto repousar no cemitério do mosteiro. A basílica de Cluny, em que culminou a arte do século XI e que pretendia com as suas estruturas e com os seus ornamentos representar a ressurreição de todos os mortos ao som das trombetas sob a luz da Parusia, rompeu de um solo que uma multidão de túmulos fecundava.

★

No século XI, os monges da Europa progridem para Deus por duas vias distintas. Uma toma um itinerário antes traçado pelo cristianismo bizantino e o domínio dos seus grandes êxitos situa-se por essa razão na proximidade da indecisa franja que separa, através da Itália central, a latinidade do helenismo. Transborda, evidentemente, dessa fronteira para o sul. Estende-se à Sicília e às extremidades da península, onde os filhos dos senhores normandos vão nessa época correr aventuras, que eles

conquistaram pouco a pouco a Bizâncio e ao Islão, anexando-a ao Ocidente e implantando em Bari uma catedral românica. Nestas regiões, o monge fugiu verdadeiramente do mundo. Alcançou o deserto. Como no Sinai, como na Capadócia, foi anichar-se numa gruta. Nu, coberto de piolhos, com total desprezo do seu corpo, vive de nada, do que a bondade de Deus concede aos lírios dos campos e às aves do céu.

As montanhas do Lácio, da Toscânia, da Calábria estão então povoadas de anacoretas, de ermitérios dispersos em pequenos grupos, onde discípulos, em redor dum mestre, se submetem às macerações salvadoras. Pouco a pouco, estas colónias de solitários reúnem-se em federações, como a ordem das Camáldulas que S. Romualdo fundou. Muitos homens não italianos se deixam fascinar por esta forma feroz de penitência. O imperador Otão III fora até junto de S. Nilo, outro campeão da mortificação; com o bispo de Worms, Francão, instalou-se «em grande segredo, usando cilício e descalço, numa gruta próxima da igreja de Cristo, empregando-se na oração, no jejum e nas vigílias». Este estilo de vida monástica, proposição de uma absoluta recusa do mundo, da absoluta pobreza, da cela e do silêncio, excluía evidentemente qualquer criação artística — pelo menos enquanto não se instalasse, como aconteceu em Pomposa, no êxito temporal. Ora esse estilo de vida conheceu um favor crescente ao longo de todo o século XI, em virtude do que nele podia seduzir o mundo cavaleiresco, aquilo que supunha de heroísmo físico, de domínio de si próprio, o seu gosto pela proeza. Propagou-se pouco a pouco, implantou-se no coração do Ocidente, quando Bruno fundou a Cartuxa e Estêvão de Muret a ordem de Grandmont. Com ele começou a erguer-se uma vontade de austeridade contra a estética românica, preparando-a para se prestar às inflexões da arte cisterciense. Mas o seu verdadeiro triunfo foi posterior a 1130. Antes, o monaquismo ocidental no seu conjunto caminhou pela outra via, aquela que no século VI fora aberta por Bento de Núrsia. A regra beneditina difundira-se a partir do Monte Cassino, a partir da abadia de Fleury-sur-Loire que afirmava conservar as relíquias do mestre, e sobretudo pela Inglaterra que os monges desta observância haviam evangelizado. Os reformadores carolíngios tinham-na imposto à maior parte dos mosteiros da Europa.

Esta via aproximava-se da primeira por uma mesma vontade de isolamento e de renúncia e pela sua indiferença pela acção missionária. Contudo, dois princípios as afastavam: o espírito comunitário e a moderação. Cada mosteiro beneditino abriga uma sociedade de tipo familiar dirigida firmemente por um padre, o abade, investido de todos os poderes e carregado de todas as responsabilidades do *pater familias* da Roma antiga. Os monges são irmãos e as regras disciplinares que quebram neles toda a iniciativa pessoal mostram-se mais estritas ainda do que as que soldam num só corpo os grupos do parentesco carnal. S. Bento baseia na virtude da obediência o conjunto das suas injunções. «A obediência cumprida sem demora é o primeiro grau do nosso estado de humildade.

Renuncia à tua vontade própria e toma as nobres e fortes armas da obediência para combateres sob o estandarte de Cristo, nosso verdadeiro rei.» Armas, combate, estandarte: a família monástica apresenta-se como uma *scola*, isto é, como uma milícia, sujeita à autoridade militar dum chefe. Os religiosos alistavam-se, no pleno sentido da palavra, por profissão escrita análoga à que subscreviam os soldados do Baixo Império. Espírito de grupo, ombro a ombro: nenhum lugar para a solidão, nem mesmo para o abade, que come, dorme, reza no meio dos seus filhos, verdadeiros milicianos, a ele ligados por um laço mais apertado do que a dedicação do vassalo e de que não podem evadir-se.

A estabilidade, a condenação da vagabundagem e de toda a veleidade de independência constituem outras virtudes cardeais na ética beneditina. A comunidade, por consequência, implanta-se, à maneira de todas as famílias feudais, num património, num domínio fundiário em que se enraíza. Nenhum dos seus membros tem bens individuais. Pode, sem hesitação, dizer-se pobre. Mas, na verdade, a sua pobreza não difere daquela em que permanecem os filhos de cavaleiros, cujo pai é rico mas que não dispõem de nenhum pecúlio. Parece-se mais com a dos guerreiros domésticos que os maiores senhores de castelos alimentam na sua toca e que de seu só têm as armas. Como os membros da milícia do mundo, o monge participa numa fortuna colectiva de que tira subsistência e o robusto desafogo em que vive então a nobreza rural. Porque pôde surgir como uma casa semelhante às comunidades familiares da aristocracia, o mosteiro beneditino conseguiu facilmente inserir-se nos quadros sociais da Alta Idade Média, acolher tantos jovens nobres e todos os senhores já velhos que desejavam acabar os seus dias à sombra de Deus. Uma tal situação temporal concilia-se com o espírito de moderação que marca os preceitos de S. Bento, uma vontade de equilíbrio, uma retenção, um sentido da medida, uma sageza feita de bom senso, que fizeram no Ocidente a fortuna desta «pequena regra para principiante». «Não desejamos estabelecer nada de rude nem de pesado», dissera o mestre, que assim se afastara deliberadamente dos heróis do ascetismo. Limitara os tempos de jejum e propusera uma moral simples contra os excessos de misticismo. Considerava que para bem fazerem o seu combate, os soldados de Cristo precisavam de estar convenientemente alimentados, vestidos, repousados. Que o monge esqueça o seu corpo em vez de se obstinar em vencê-lo. Que explore convenientemente a terra da sua casa a fim de extrair dela as mais abundantes colheitas e oferecer assim a Deus mais opulentos sacrifícios.

Cluny seguia a regra beneditina, mas interpretava-a à sua maneira. Das inflexões que os costumes cluniacenses impuseram ao ensino do mestre decorrem os mais profundos caracteres da nova arte. Cluny começou por ocupar lugar sem hesitar nas estruturas hierarquizadas que desde os primeiros séculos da cristandade latina colocavam os servidores de Deus no mais alto grau da escala social. Aceitou completamente a riqueza, a opulência

que em cada um dos priorados da congregação a vaga contínua das esmolas alimenta. Julga com efeito que ninguém melhor do que ela pode empregar essas riquezas. Não as consagra ela inteiramente ao serviço de Deus? Porque haveria de recusá-las? E porque é a primeira das armas do Eterno, por que não aceitaria que os seus filhos, como os cavaleiros do século, vivessem como senhores, fossem sustentados pelo trabalho dos camponeses, que quer Deus que alimente os guerreiros e os homens de oração? S. Bento previra que os monges poriam eles próprios mãos ao trabalho, que levariam e colheriam nos seus campos. Para se punirem, e porque a ociosidade abre a porta às tentações. Em Cluny triunfaram os preconceitos nobiliários que consideravam como inconveniente para o homem verdadeiramente livre penar à maneira dos camponeses, viam o labor físico como um castigo, quase uma mácula, em todo o caso uma indignidade, e afirmavam que Deus, por essa mesma razão, tinha criado os escravos. Os monges cluniacenses só efectuavam trabalhos simbólicos. Como senhores, eram servidos pelos rendeiros que cultivavam os seus domínios, por criados encarregados dos serviços grosseiros. Homens de lazeres, estes monges não eram, no entanto, homens de estudo. S. Bento descurara com efeito as actividades propriamente intelectuais. Preocupava-se com o alimento da alma e não com as conquistas do espírito: a sua regra previa que o mosteiro pudesse acolher iletrados. Os beneditinos anglo-saxões, cujos conselhos inspiraram no século VIII a reforma da Igreja franca, tinham preenchido este vazio e feito da escola, pelo contrário, um dos pilares da vida monástica: porque o latim era para eles língua totalmente estrangeira, liam Virgílio. Por isso os mosteiros da Gália e da Germânia se tornaram na época carolíngia focos brilhantes da cultura imperial. Muitos ainda o eram no ano mil, nos países mais fiéis à tradição monárquica, na Baviera, na Suábia, na Catalunha. As melhores bibliotecas, os mestres mais ousados encontravam-se no século XI em Saint-Gall ou em Reichenau, no Monte Cassino, na abadia do Bec, em Ripoll. Mas não em Cluny.

Na ordem cluniacense prosseguia com efeito o movimento de reacção contra o trabalho intelectual que, por preocupação de austeridade, se pusera em marcha em certas abadias do Império no limiar do século IX. Não se fora ao ponto de fechar as escolas nem os armários de livros, mas pretendia-se concentrar os exercícios na leitura dos Padres, em primeiro lugar na de Gregório Magno. Depois do ano mil, os abades de Cluny não cessaram de afastar os seus filhos dos clássicos pagãos, de pô-los em guarda contra os riscos de infecção espiritual que corria o monge quando se comprazia nos poemas de Roma. Que uma tal desconfiança para com os *auctores* da Antiguidade tenha dominado o meio onde se forjou a estética românica, ajuda talvez a compreender o que distingue esta da estética imperial, de todos os «renascimentos» e da sua vontade de humanismo. Das três artes do *trivium*, não pareciam necessárias ao monge nem a retórica — de que serviria a eloquência a quem vive no

silêncio e se exprime quase sempre por gestos? — nem a dialéctica, ciência do raciocínio, totalmente inútil no retiro claustral onde ninguém encontra com quem discutir nem a quem persuadir. Só a gramática convém à formação. Mas deverá ele por isso expor-se às seduções nocivas das letras profanas? Não lhe basta, para conhecer o sentido das palavras latinas, empregar repertórios, como as *Etimologias* de Isidoro de Sevilha? Com a ajuda de tais compilações, onde o conteúdo das obras literárias se encontra feito em bocados e despojado dos seus atractivos, que o filho de S. Bento, nos tramos do claustro, prossiga sozinho a longa ruminação de alguns textos santos, que os imprima pouco a pouco na memória. Porque não é pelas subtilezas da razão, nem abandonando-se aos encantos da bela linguagem que se pode progredir no verdadeiro conhecimento. O monge vota-se ao silêncio, marcha para o céu e para a luz divina. Verá mais cedo o brilho dela se deixar aflorar na consciência, pelo jogo espontâneo da lembrança, tal vocábulo, tal imagem. A intuição brotará naturalmente da associação dessas palavras e da iluminação dos símbolos. Tal foi o quadro mental que rodeou no século XI o nascimento da pintura, da escultura e da arquitectura monásticas. Nenhumas razões, nenhum método, pouquíssimas referências aos textos clássicos. Mas a Escritura toda ela rememorada, cada uma das suas palavras considerada como um sinal de Deus, conservado por isso como um tesouro, pesado, tacteado, experimentado, até que, da sua aproximação fortuita com um outro, surgisse bruscamente a luz. Um pensamento que se move segundo as diversas facetas da reminiscência, mas que procura ordenar-se na coesão duma simbólica, a da liturgia.

Porque, e este é o traço fundamental do estilo cluniacense de vida monástica, tudo converge para o serviço de Deus, para a *opus Dei*, para as cerimónias do ofício, e todos os retoques que a *ordo cluniaciensis* fez ao texto da regra beneditina concorriam para engrandecer essa unção. S. Bento já a considerava essencial. Apontara como missão específica do monge cantar a glória de Deus, e consagrara à ordenação dos ritos litúrgicos doze dos capítulos da sua regra. Para ele, o objectivo da profissão monástica era celebrar em comunidade e para benefício de todo o povo a oração pública. Se o mosteiro abrigava uma escola, era para se preparar para esta acção. Nela realizavam-se em plenitude as vocações de obediência e de humildade. Nela aprofundava-se a experiência de vida colectiva, pois que nada reunia melhor o grupo dos frades que o cerimonial do ofício e porque na liturgia se vinham atar em feixes todas as riquezas colhidas durante as leituras e durante as meditações solitárias. Mas Cluny mostrou-se neste ponto mais exigente. Em primeiro lugar, alongando a duração do serviço. À recitação do saltério em cada semana, à leitura ritmada de alguns extractos da Bíblia, os monges, segundo o texto da regra, deviam consagrar menos tempo do que a outras ocupações temporais. Segundo os costumes cluniacenses, pelo contrário, o ofício divino chegou a preencher sete horas por dia ordinário e mais ainda em

dias solenes. Cantar durante tanto tempo torna-se um trabalho esmagador — o que justificou o abandono do trabalho manual e o conforto em que a ordem instalou os seus religiosos. Cluny aplicou-se, por outro lado, a desviar para o ofício divino, para que resplandecesse a glória de Deus, o gosto dos adornos, a propensão para o luxo que o espírito cavaleiresco continha em si. Que fazer de todas as riquezas que os domínios mais bem geridos produziam cada dia em maior abundância e que, de toda a cristandade, a devoção dos fiéis fazia afluir para a abadia, que fazer das moedas de ouro, dos lingotes de prata que os cavaleiros de Cristo, vencedores do Islão, dedicavam ao mosteiro? Deviam servir para tornar as cerimónias mais sumptuosas. Todas as casas cluniacenses formaram assim como uma vasta oficina onde monges artistas se aplicaram a adornar a casa do Senhor, e foi esta vontade determinada que suscitou a eclosão de que Raul Glaber se maravilha, a «verdadeira emulação que levava cada comunidade cristã a possuir uma igreja mais sumptuosa que a dos vizinhos», que fez «o próprio mundo sacudir-se para despojar a sua vetustez e revestir-se por todo o lado de um branco manto de igrejas». Mas estes edifícios novos, as decorações com que foram cobertos, a profusão de ourivesaria que vem rodear os altares, não constituíam de facto senão o invólucro, perfeitamente ajustado para a conter, duma obra de arte muito mais ampla que se renovava quotidianamente nos faustos disciplinados da liturgia.

★

Ao longo do ano, estes desenvolviam-se como uma espécie de bailado muito lento cujo papel era mimar o destino do homem e o desenrolar do tempo, desde a Criação até ao Último Dia. A participação corporal da comunidade monástica exprimia-se em primeiro lugar por uma marcha, semelhante à do povo de Deus que Moisés conduziu para a Terra Prometida e que Cristo leva consigo para a Jerusalém do Céu. Uma procissão. Este rito fundamental governara na época carolíngia a planta dos novos conjuntos abaciais, incitara, por exemplo, os construtores de Saint-Riquier a construir três igrejas separadas por alguma distância: em procissão, a família dos monges visitava-as uma após outra, tal como, favorecido pela intuição dos símbolos analógicos, o espírito, animado pelo desejo de Deus, se transporta de uma para outra das três pessoas divinas. Semelhantemente, as necessidades da liturgia processional impuseram que se acrescentassem às estruturas da basílica novas colaterais, que se desenvolvesse o deambulatório em redor do coro, que se dispusessem múltiplas saídas, e sugeriu que se prolongasse o comprimento da nave. Em Cluny, na terceira igreja que S. Hugo edificou, este, para melhor figurar os longuíssimos caminhos que separaram o homem da sua salvação, quis que fosse marcado um vasto intervalo entre o pórtico, lugar de iniciação às luzes, e o ponto central onde se cumpre o sacrifício, onde

a oração colectiva sobe para Deus, esse espaço desenvolvido na vertical pela tensão dos pilares e das abóbadas: o coro.

O acto litúrgico era musical. A espiritualidade do século XI floresce num canto lançado a plena voz, em uníssono, por um coro de homens. Nele realiza-se a unanimidade que agrada a Deus no louvor das suas criaturas. Cada dia, por sete vezes, o coro dos monges cluniacenses dirigia-se em procissão à igreja para cantar os salmos e no seu canto reflectiam-se os traços que distinguem o estilo beneditino do monaquismo oriental: a retenção, a modéstia, uma interpretação que reprimia qualquer tendência para a fantasia individual. Os princípios de humildade e de obediência exaltavam em Cluny as funções do chantre, em quem o abade delegava os seus poderes magistrais para que dirigisse o coro e o disciplinasse. Sem dúvida, nos mosteiros do Ocidente a invenção não esteve excluída da criação musical. Grandes abadias do século XI, como Saint-Gall ou S. Marcial de Limoges, foram, extraordinariamente vivas, os focos do que é a arte principal desse tempo, a arte litúrgica, cujas conquistas associavam o poema e a melodia. Na linguagem técnica dessas oficinas, «trovar» significava muito exactamente dispor sobre as modulações do cantochão textos novos. Os homens que se votaram a tal empresa tinham plena consciência de sacralizar assim a gramática. Os seus artifícios sujeitavam o vocabulário da oração aos ritmos simples da melodia gregoriana, perfeitamente ajustados aos do cosmos, logo ao pensamento divino. Juntavam as palavras da linguagem humana ao louvor dos anjos. Nas escolas do século XI, o *quadrivium*, o segundo ciclo das artes liberais, resumia-se pois quase inteiramente à música. A aritmética, a geometria, a astronomia, ciências subalternas, não eram mais do que servas dela. Aparecia como o coroamento do ensino gramatical, em que se concentrava o *trivium*. Uma vez que ninguém lia em voz baixa, uma vez que toda a verdadeira leitura seguia os vocalizos da cantilena, e porque para atingir a perfeição o canto dos salmos exigia que cada um dos celebrantes soubesse de cor o texto sagrado, a reflexão sobre o sentido dos vocábulos latinos e a meditação sobre os tons da música caminhavam, nesse tempo, a par. A única lógica que este meio cultural admitiu foi a das harmonias musicais. Quando Gerberto se dedicava a «tornar completamente sensíveis as diferentes notas dispondo-as sobre o monocórdio, dividindo as suas consonâncias e as suas sinfonias em tons, em meios tons e em sustenidos e repartindo-os metodicamente», sem dúvida reconhecia as proximidades do que devia ser, dois séculos mais tarde, a análise escolástica. Mas aquilo para que tendia o seu esforço era captar a ordem escondida do universo.

A música, e por ela a liturgia, foram os instrumentos de conhecimento mais eficazes de que dispôs a cultura do século XI. As palavras, pela sua significação simbólica e pelas associações que o seu encontro suscita no pensamento, permitem sondar intuitivamente os mistérios do mundo. Conduzem a Deus. A melodia conduz a ele ainda mais directamente porque deixa distinguir acordos harmónicos da criação, e pelo meio que

ao coração humano oferece de se moldar na perfeição das intenções divinas. No capítulo XIX da Regra, S. Bento cita o salmo: «Cantar-vos-ei em presença dos anjos.» Para ele, o coro dos monges prefigura o coro celeste. Elimina os muros que separam o céu e a terra. Introduz já no inefável e nas luzes incriadas. «Na salmodia, diz ele, encontramo-nos na presença da divindade e dos seus anjos.» Pelo canto coral, todo o homem, corpo, alma e espírito, avança para a iluminação. Acede a esse *stupor*, a essa *admiratio* de que fala, no século XIII, o cisterciense Balduíno de Ford, à contemplação do esplendor eterno. O monge não quer raciocinar sobre a fé, dedica-se a excitá-la pelo maravilhamento colectivo que enche os celebrantes do ofício. Não cuida de causa, nem de efeito, nem de prova, mas de comunicar com o invisível, e nenhuma via lhe parece mais directa do que a experiência do coro litúrgico. Quando volta, em cada semana, na mesma hora do dia, às mesmas melodias, aos mesmos versículos, não está o monge em estado de participar em profundidade, pelo próprio acto da proferição musical, em virtudes indizíveis que o espírito do homem não pode atingir doutra maneira? «Os ritos que, segundo o ciclo do ano, se cumprem no ofício divino, são sinais das mais altas realidades; contêm os sacramentos maiores e toda a majestade dos mistérios celestes; foram instituídos para a glória do chefe da Igreja, o Senhor Jesus Cristo, por homens que compreenderam toda a sublimidade dos mistérios e souberam proclamá-la pela palavra, pelas letras e pelos ritos. Entre os tesouros espirituais com que o Espírito Santo enriquece a sua Igreja, devemos cultivar com amor aquele que consiste em ganhar inteligência do que dizemos na oração e na salmodia», e Ruperto de Deutz acrescenta, «é nada menos que uma maneira de profetizar».

Na sociedade do século XI, os monges são os oficiantes duma cerimónia de perpétuo louvor, em que comungam todas as forças criadoras da obra de arte. Esta, intimamente ligada à liturgia, é-o mais profundamente à arte musical. Hugo de Cluny decidiu colocar no centro da nova basílica, nos capitéis do coro, uma representação dos tons da música. Estes constituíam para ele os elementos duma cosmogonia, em virtude das correspondências secretas que, segundo Boécio, ligam as sete notas da escala aos sete planetas, fornecendo uma chave da harmonia universal. Mas acima de tudo o abade queria propor essas imagens à meditação dos frades como uma espécie de diagrama do mistério divino. «*Tertius impigit Cristumque resurgens fingit*»: nesta inscrição que acompanha a figura encontra-se definida a função do terceiro tom. Pela emoção que suscita, prepara a alma, melhor do que poderiam fazê-lo palavras, leituras ou demonstrações, para sentir o que é verdadeiramente a ressurreição do Senhor.

4

O LIMIAR

«Deus não pode ser visto directamente. A vida contemplativa que começa na terra só será perfeita quando Deus for visto frente a frente. A alma mansa e simples, após ter-se erguido na especulação e quando, quebrando os laços carnais, contempla as coisas celestes, não pode ficar por muito tempo acima de si mesma, porque o peso da carne a puxa para baixo. É tocada pela imensidade da luz do alto, mas depressa é chamada a si mesma; todavia, do pouco que pôde saborear da doçura divina, recolhe um grande proveito; não tarda que, inflamada por um grande amor, se apresse a retomar o voo.» São estas as tensões da espiritualidade monástica. Pela penitência consentida, pela obediência, pela humildade e pela experiência duma fraternidade perfeita, pela liturgia, pela música, pela obra de arte enfim, aspira a transgredir os limites em que os sentidos e os meios miseráveis de que dispõe retêm o homem do século XI. Um esforço contínuo para ultrapassar as fronteiras da percepção sensível e do entendimento, para entrever o que se revelará à humanidade toda ela ressuscitada no Último Dia do mundo, para penetrar já na outra parte do universo, aquela cuja formosura e poderes se adivinham, mas que não se vêem. Apetite de Deus, isto é, do mistério.

Por mais sábios que sejam, os homens de Igreja não podem intelectualizar a sua fé. O seu equipamento racional mostra-se tão pobre como as charruas de madeira puxadas nas clareiras. Não lêem o grego, e o saber dos filósofos antigos está para eles completamente perdido. Os poucos tratados científicos que Roma moribunda lhes legou, Roma aliás indiferente a toda a ciência verdadeira, não podem libertar os seus pensamentos dos passos que governam as sagezas camponesas. Como caçadores, como os cavaleiros, seus irmãos, aventurando-se, aterrados, pelos segredos das noites espessas ou entre as emboscadas da guerra, os homens de Deus estão à mira, vigiam. Gerberto, cuja cultura no ano mil causava a admiração do mundo, não passava por filósofo, mas por mágico. Também ele lançava armadilhas ao invisível. Por astúcias e sortilégios procurava conciliar as forças do destino. O homem deste tempo sente-se

cercado de sarças. Nesses silvados, esconde-se Deus. No entanto, pode-se perceber a sua presença por certos sinais. Ele deixa entrever as marcas da sua mão. O que permite seguir-lhe a pista, persegui-lo, e à custa de paciência e amor, senão alcançá-lo, pelo menos fazê-lo aparecer e ver o fogo da sua passagem.

Pelos ritos colectivos, por uma participação gestual nos mistérios, os homens têm o meio de sair da sua natureza, e, segundo a expressão de Ruperto de Deutz, tornarem-se eles próprios profetas, isto é, anunciadores de Deus. Entre os engenhos que servem para capturar o inapreensível, figuram, em primeiro lugar, a música e a liturgia. Ninguém coloca nele ainda o raciocínio. A ferramenta de que todos se servem é a exegese. Nesta se resumem todas as investigações do espírito. Do Deus escondido vêm sinais, tão misteriosos como ele próprio o é. Importa decifrar estas mensagens, e desde o renascimento dos estudos nos mosteiros carolíngios, todos os métodos de ensino tendem para esse fim. Rabano Maur, monge beneditino, «preceptor da Germânia», abade de Fulda no segundo quartel do século IX, foi um dos seus iniciadores. «Veio-me ao espírito, diz ele, compor um opúsculo que tratasse não só da natureza das coisas e da propriedade das palavras, mas ainda da sua significação mística.» As palavras, a natureza, são estes os dois campos, acessíveis ao espírito humano, em que Deus consente em manifestar-se. Por consequência, o monge perscruta a Escritura e o ensino da gramática prepara-o para penetrar por degraus, progredindo do recitativo para o espiritual, o sentido de cada um desses vocábulos. Perscruta também o mundo criado, à procura de analogias cuja cadeia poderia conduzi-lo à verdade. «Pelas múltiplas diferenças de figuras e de formas que Deus, criador de tudo, estabeleceu entre as suas criaturas, ele quis, por meio do que os olhos vêem e do que o espírito apreende, pôr a alma do homem sábio em estado de se elevar a um simples conhecimento da divindade.» E Raul Glaber prossegue: «Estas incontestáveis relações entre as coisas pregam-nos Deus duma maneira ao mesmo tempo evidente, bela e silenciosa; porque enquanto, num movimento imutável, cada coisa apresenta a outra em si mesma proclamando o princípio de que procede, ela pede para nele repousar novamente.»

É este o itinerário metódico. Pois que Deus criou o Universo que os sentidos percebem, subsiste uma identidade substancial entre o Todo-Poderoso e a sua criatura. Ou pelo menos uma união muito íntima, essa *universitas* de que falava João Escoto Erígeno. Por isso se pode distinguir Deus avançando pouco a pouco, segundo a palavra de S. Paulo, *per visibilia ad invisibilia*. Predicação imóvel e muda, a criação contém o ensinamento mais rico da pedagogia divina. Mas tal como se avança na inteligência dos textos sagrados pondo em evidência correspondências entre as palavras, os versículos e as diversas passagens do Antigo e do Novo Testamento, assim entre a diversidade de formas e de figuras que o universo visível apresenta, o importante é descobrir relações, harmonias, uma ordem. O mundo, como o exprimiram mais tarde Guilherme de

Conches e Geroh de Reichersberg, é «uma colecção ordenada de criaturas». É *quasi magnam citaram*, «como uma grande cítara». Aquilo a que chamamos arte não tem outra função que a de tornar visível a estrutura harmónica do mundo, dispor no seu exacto lugar um certo número de sinais. A arte fixa, a arte transpõe em formas simples, para as tornar perceptíveis aos que apenas estão no primeiro grau da iniciação, os frutos da vida contemplativa. A arte é um discurso sobre Deus, como a liturgia e como a música. Como elas, esforça-se por podar, por desbastar, por abstrair os valores profundos escondidos no corpo abundante da natureza e da santa Escritura. Revela a armadura do edifício ordenado que é a criação. Para este fim, apoia-se em alguns textos que contêm as palavras divinas, nas imagens que essas palavras suscitam, nos números que escondem as cadências universais. Como a música e como a liturgia, procede ao mesmo tempo pelo símbolo, pela aproximação insólita de valores discordantes que, chocando um contra o outro, fazem saltar a verdade — e pelos ritmos em que o mundo se une à respiração de Deus. Nas suas estruturas, na posição respectiva dos seus diversos elementos e nas relações numéricas que estes mantêm entre si, como nas figuras que oferecem ao olhar, o monumento, a peça de ourivesaria, a decoração esculpida apresentam do mundo uma glosa, uma elucidação. Por uma marcha progressiva, cujo caminho entre 980 e 1130 acompanhou os primeiros passos da polifonia e da reflexão escolástica, a arte propõe uma chave do mistério. Permite captar mais perfeitamente do que pela leitura e pela simples visão das coisas, mais profundamente do que pelo raciocínio e de maneira instantânea, a realidade substancial do universo.

Reconheçamos pois na arquitectura e nas artes figurativas do século XI, como na música e na liturgia, um processo iniciático. Por esta razão, as suas formas não foram populares. Não se dirigiam às multidões, mas a alguns, ao pequeno escol daqueles que tinham começado a subir os degraus da perfeição. É certo que a obra de arte pôde desempenhar um papel — aquele mesmo que tiveram, nas fronteiras da liturgia, as primeiras formas do teatro, experimentadas pelos beneditinos de Fleury-sur-Loire e de S. Marcial de Limoges — numa pedagogia do povo fiel. Em 1025, o sínodo de Arras, arguindo contra heréticos que recusavam a hierarquia, os sacramentos, a liturgia e sem dúvida também toda a arte figurativa, afirmava que, «por intermédio de certas imagens pintadas, os iletrados contemplam o que não poderiam compreender pela escrita», e a grande representação monumental que a nova escultura vem propor depois de 1100 oferece-se por instantes ao maior número, a multidão reunida de todos os crentes. Para eles, foi matéria de ensinamento. Alguns dos grandes conjuntos de plástica românica, dispostos no limiar das abaciais, no cruzamento dos grandes itinerários de peregrinação, foram evidentemente concebidos para edificação das massas e exprimiram-se, por consequência, numa linguagem acessível a todos. É o caso do tímpano de Conques. Mas a intenção educativa manteve-se marginal nas criações artísticas desta

época. A estética de que procede a arte monástica era fechada, introvertida, disposta para iniciados, para esses homens puros que, na recusa do mundo corrupto e das suas seduções, precediam o povo cristão na marcha para a verdade.

★

Com efeito, o universo não é estático. Move-se com o próprio movimento de Deus. Toda a experiência espiritual se vive como um avanço, como um progresso, que a música e a liturgia ao mesmo tempo acompanham e guiam, e que a arquitectura, a escultura, a pintura, embora por natureza imóveis, têm também por missão traduzir. Na verdade, este movimento é duplo. Por um lado, é circular. Os ritmos cósmicos, os percursos dos astros, o caminhar do dia e das estações, todos os crescimentos biológicos se ordenam em ciclos, e estes retornos periódicos devem ser interpretados como um dos sinais da eternidade.

Por isso, nos mosteiros beneditinos, o ofício divino, ao qual, diz a regra, «nada deve ser preferido», se desenrolava segundo dois círculos concêntricos. Primeiro, aquele que o canto dos salmos descrevia em cada dia. No meio das trevas, o sino acordava os monges para as liturgias da noite. Depois vinham sucesivamente as laudes, celebração de Deus proferida às primeiras claridades do alvorecer, e primas, ao nascer do sol. Nas horas diurnas, em que os monges tinham de ocupar-se como os outros homens, o ofício de terça, o de sexta e o de nona eram mais curtos. Mas a oração alargava-se novamente à entrada do tempo nocturno. A completas, a irmandade reunida, cantando, armava-se de coragem para enfrentar a escuridão. O outro ciclo, anual, organizava-se em torno da festa de Páscoa. Uma das tarefas principais do sacristão e do chantre, responsáveis pela ordenação litúrgica, consistia em cumprir, todos os anos, o calendário, em distribuir as diversas leituras e preparar o ofício em função das celebrações extraordinárias. A vida de orações implicava pois a experiência ininterrupta do tempo cósmico. Cedendo aos seus ritmos circulares, evitando todo o acidente susceptível de os perturbar, a comunidade monástica vivia já a eternidade. A morte, para ela, estava verdadeiramente vencida. O retorno das orações diárias e anuais aniquilava cada destino pessoal, suprimia toda a consciência dum crescimento e dum declínio. Entre as figuras colocadas no claustro e sobre os livros para guiar a meditação, o símbolo dos ritmos siderais coloca-se portanto em posição central. Todavia, desde o momento em que criou o mundo, Deus subtraiu-se ao eterno para estabelecer a sua criatura, para se estabelecer a si mesmo, no tempo e num destino rectilíneo. De futuro tudo está orientado, a marcha do homem, a da história — e o monumento deve-o estar também, virado para um ponto preciso do espaço, se quiser interpretar fielmente as intenções divinas.

Este sentimento de necessário avança, o abalo que se apodera da civilização ocidental neste século concorre, evidentemente, para o avivar. No coração do comportamento cavaleiresco situa-se a aventura, dardejada como um desejo. Arrebata todos os homens novos, num impulso de alegria, até às extremidades do mundo. A primeira impressão a recolher dos testemunhos sobre a Europa do ano mil é a duma partida, a dos peregrinos, a dos mercadores correndo para as feiras a vender os vinhos ou os panos de cor, a dos camponeses na frente pioneira dos arroteamentos — e não tarda que a partida dos cruzados, a migração das prostitutas que Roberto d'Arbrissel e outros pregadores alucinados apelaram em 1100 à redenção. Quanto aos monges, fizeram voto de estabilidade. Enquanto se vai firmando a reforma dos costumes eclesiásticos, raramente são encontrados nas estradas. Pelo menos, fechados no claustro, esforçam-se por interpretar a história.

Escrevê-la é uma das suas funções específicas. Os monges fazem a crónica do tempo presente. Rememoram os acontecimentos passados. Primeiro, por respeito por uma tradição que os autores antigos tinham ilustrado. Nos claustros, o ensino do latim clássico baseava-se no comentário dos historiadores do paganismo, mais do que no dos poetas: considerava-se Salústio menos perigoso para a fé do que Virgílio; as obras de Tito Lívio figuravam entre as leituras de Quaresma propostas no ano 1049 aos monges de Cluny. Mas o gosto do relato histórico está de acordo com as finalidades últimas da cultura monástica. Que é a história senão um dos inventários da criação? Ela oferece uma imagem do homem, isto é, uma imagem de Deus. Orderico Vital, que foi monge beneditino e o melhor dos historiadores do seu tempo, proclama-o: «É preciso cantar a história como um hino em louvor do Criador e do justo Governador de todas as coisas.» Cântico de glória, a história insere-se portanto também na liturgia. A história permite enfim discernir mais claramente, na trama do tempo, as vias da humanidade marchando para a salvação, reconhecer os lanços desse progresso, definir a sua orientação. Dá para uma prospectiva. Ajuda a escolher o bom itinerário, a nadar na corrente directa, a chegar mais facilmente ao porto. Desde a origem até ao fim do mundo desenha-se uma procissão contínua. A Sagrada Escritura, que não difere duma história, descreve-a como uma ascensão progressiva, em três tempos. O que havia no género humano de rugoso, durante a fase anterior à Encarnação, corrigiu-o o Novo Testamento. Mas, em relação àquilo em que se tornará após a Parusia, o homem situa-se no mesmo estado em que se encontravam os justos da antiga lei em relação aos apóstolos. Ora, o mundo envelhece, o fim dos tempos não pode tardar. A humanidade do século XI vive à espera. O sentido da sua história deve prepará-la para a última passagem. Cabe àqueles que rezam, e em primeiro lugar aos monges, indicar o caminho e aplaná-lo. As procissões, nas abaciais, realizam simbolicamente a história. Fazem o último percurso, imitam a entrada no reino. Toda a

meditação monástica, toda a arte monástica, levam a rasgar o véu, a contemplar para além do céu aberto.

Observar a natureza visível torna-se então menos necessário: há que deixá-la para trás. As prefiguras da revelação, descobre-as o homem nas Escrituras. Porque, guiada pelos seus monges, a cristandade do século XI obstina-se em imaginar o que cedo irá mostrar-se aos seus olhos. Porque a história humana lhe parece acidental, subordinada, os Evangelhos sinópticos, os Actos dos Apóstolos são então menos atentamente perscrutados do que o Antigo Testamento ou o Apocalipse e as cenas da vida de Jesus pouco presentes na arte figurativa. As da infância ou da Paixão decoram os capitéis de alguns claustros. Descobrimo-las também por vezes na nave da igreja. A existência de Cristo é, com efeito, uma história. Cada um dos seus episódios marca também um lanço no caminho que leva à salvação. Todavia, a narrativa evangélica é terrestre. Fala duma gruta, de peixes, de reis que viajam seguindo uma estrela, de salteadores e de estalagens, de burros e de figueiras, de lanças, de espinhos, dum lago que as tempestades sacodem — do quotidiano. As mensagens do invisível atravessam-no por vezes, mas em relances breves. Desenrola-se quase inteiramente ao rés da terra, entre os homens. A seres que o mundo presente sufoca, que procuram às apalpadelas por onde fugir para se libertarem da fome, de todos os perigos, do medo, e que enganam a miséria sonhando com luzes, não parecerá demasiado modesto, demasiado cinzento o texto dos Sinópticos? Estes indigentes não esperam que se lhes fale da pobreza, mas da glória. Alimentam-se de miragens. A arte sacra do século XI esforça-se pois por condensar o ensino do Evangelho em alguns sinais. Faz dele colunas de fogo. Aquela de que se serve Jeová para guiar o seu povo à Terra Prometida. Nenhuma das suas imagens mostra Jesus como um irmão. Aparece como amo, aquele que domina e julga, o Senhor. Sobre o fundo de ouro das Perícopes, os pintores colocam os apóstolos fora do tempo e dos acidentes da natureza. Repelem-nos para longe dos homens. Quem nessa época podia imaginar como pescadores e como pobres S. Tiago ou S. Paulo, esses seres tão poderosos, cujo túmulo era lugar de tantos milagres, que lançam o raio e o mal dos ardentes sobre os desprezadores dos seus direitos? Como poderia o cristianismo do ano mil, prosternado diante dos relicários, ousar ligar-se ao que Cristo tinha de humano? Os apóstolos românicos vivem num universo invisível, o do Ressuscitado da Páscoa que proíbe às santas mulheres que lhe toquem no corpo, o de Jesus arrancando-se à terra no dia da Ascensão, o do Pantocrator presidindo na ábside de Cluny ou em Tahull.

O Cristo de Cluny, o Cristo de Tahull não saem dos Evangelhos. Saem do Apocalipse. Quer dizer, do deslumbramento. Nenhuma parte das Escrituras contém mais indicações sobre as estruturas do mundo futuro, descrição mais exaltante da «cidade santa, Jerusalém, da sua luz igual a uma pedra preciosa, como o jaspe semelhante ao cristal. E à cidade não falta nem sol nem lua. Eles brilham nela, porque a claridade de Deus a

iluminou, e a sua lâmpada é o cordeiro». Estas palavras estranhas não deixaram de ser meditadas nos claustros, comentadas, retomadas, ilustradas. Ora, o que a visão de João mostra é um universo magnífico, transfigurado, mas não verdadeiramente diferente do universo visível. Porque a ordenação do céu e a ordenação da terra residem em estreita correspondência no seio da harmonia de Deus. O que diz ainda o bispo Adalberão: «Essa poderosa Jerusalém não é, penso, senão uma visão de paz. O Rei dos reis governa-a, o Senhor reina sobre ela. Mesmo que dividida em partes, mantém-se como um todo. Nenhuma das suas portas resplandecentes é compartimentada pelo mais pequeno metal. Os muros são sem pedras, as pedras sem muros: são pedras vivas, vivo ouro dos adros. Brilha de luzes, mais resplendente do que o ouro no cadinho. É constituída ao mesmo tempo pelos cidadãos angélicos e pela multidão dos homens. Uns reinam, outros aspiram a fazê-lo.» A cidade de Deus e a cidade dos homens têm comunicação entre si.

Por isso, quando o céu se abrir, os olhos do homem ficarão deslumbrados, mas ele não estará fora da sua terra. Não lhe é impossível, nesta mesma vida, auxiliando-se com o que vê, imaginar a sua futura morada. Aquilo que fizeram os pintores que, para os imperadores otonianos, nas cristandades moçárabes ou nos mosteiros de Aquitânia que o movimento cluniacense conquistava, ilustraram o texto do Apocalipse ou o seu comentário por Beatus de Liébana. Nenhum deles podia desejar aguilhão mais estimulante para as suas forças inventivas, nenhum dos monges do Ocidente, inflamados pelo amor de Deus, mais sólido apoio nos seus saltos para o invisível.

A arte do século XI traduz a esperança dos homens. O universo que se vê é estreito, indócil, transitório, caduco. O cristianismo da alta Igreja esforça-se por libertar dele o povo. A sua arte não procura portanto traduzir a realidade sensível. Mas também não é já abstracta, pois que concordâncias essenciais fazem da natureza um reflexo fiel do sobrenatural. O artista vai buscar a sua inspiração às formas naturais. Mas depura-as. Submete-as à decantação que permite instalá-las na glória do século futuro. Procura encontrar equivalências para as claridades entrevistas nas contemplações místicas. O que ela quer representar é o absoluto. Um tal objectivo responde às missões do meio monástico, onde precisamente a obra de arte, nesse tempo, nasce. A função do mosteiro não consiste apenas em erguer para Deus o louvor público e permanente que lhe é devido, mas em preparar o conjunto dos homens para a ressurreição. Os monges estão na vanguarda. Deixaram já o temporal. A clausura isola-os dele. Já purificados pelas abstinências, percorreram metade do caminho. Sobem a montanha donde se entrevê, através das brumas, as maravilhas de Canaã. Toda a arte dos monges é como que aspirada pelo desejo de Deus.

«Quem nos dará asas como as da pomba, e voaremos através de todos os reinos do mundo e penetraremos no interior do céu austral? Quem pois

nos conduzirá à cidade do grande Rei, a fim de que aquilo que agora lemos nas páginas, que vemos em enigma e como num espelho, o vejamos então pela graça de Deus, junto do Deus presente, e com que nos regozijemos?» O estudo talvez — a música e a liturgia seguramente — e a arte com elas. «Ergamos para eles os nossos corações com as nossas mãos, transcendamos todas as coisas transitórias. Que os nossos olhos se derramem sem cessar nas alegrias que nos estão prometidas. Sejamos felizes do que já se cumpriu nos fiéis que, ontem, combatiam por Cristo, que hoje reinam com Cristo. Sejamos felizes do que nos foi dito em verdade: iremos para a terra dos vivos.» Este arrebatamento lírico dum discípulo anónimo de João de Fécamp traça as vias da arte sacra. Esta trabalha para quebrar as correntes. A porta da igreja dos monges abre-se para o mistério de Deus.

★

À entrada do lugar onde se desenvolve a oração, o céu com efeito entreabre-se, no pórtico onde as inovações da liturgia situaram certas cerimónias funerárias e a celebração particular do Salvador, e é aqui, como iniciadoras, que as ilustrações do Apocalipse têm o seu lugar. Decoram em Saint-Benoît-sur-Loire os capitéis da torre sineira. Em Saint-Savin, na antecâmara da igreja, os pintores representaram Cristo na esfera, com os braços estendidos; dois anjos, junto dele, sustentam os instrumentos da Paixão; as figuras estranhas que povoam a visão de João rodeiam-na.

Mas antes que irrompa a luz do Cordeiro, os quatro anjos que guardam os quatro ventos da terra soprarão as trombetas e tudo será destruído. Convém pois ao homem, vivo ou morto, que penetra no santuário, destruir primeiro em si os germes da corrupção, despojar-se de tudo, das suas armas, das suas riquezas, dos seus parentes, da sua própria vontade, como se libertou o monge quando fez profissão. Pode então entrar na grande procissão. «As nações marcharão na sua luz e os reis da terra trarão a sua honra e a sua glória. Não se fecharão mais as portas em cada dia, pois que a noite não virá mais. Os povos trarão o que têm de mais magnífico e de mais raro. Nada de maculado entrará. Nem os da abominação, nem os da mentira, mas somente aqueles que estão inscritos no livro da vida que o Cordeiro possui.» A arte românica foi criada por alguns homens cuja ascensão espiritual levava a esta miragem. Para traçar o simulacro dela, acumulavam o que encontravam de mais maravilhoso, o ouro, a lazulita, os perfumes estranhos de que as caravanas mercadoras traziam do Oriente alguns punhados. Um dia decidiram esculpir na pedra essa visão.

Entre todas as experiências, todas as inovações, todas as ultrapassagens que suscitou no domínio da criação artística o crescimento do Ocidente, haverá coisa mais impressionante do que o regresso deliberado à escultura

monumental? Alimentada pelas reminiscências do classicismo, a arte imperial afirmava desde há alguns séculos os valores da figura humana colocada nas três dimensões do espaço, e as suas conquistas haviam pouco a pouco repelido as cinzeladuras e todas as vontades de abstracção geométrica ou vegetal da arte bárbara. Preparado pelas primeiras audácias dos prelados do renascimento otoniano que mandaram esculpir o Cristo em cruz e fundir no bronze as cenas da narração bíblica, antecipado pelas iniciativas dos ourives de Aquitânia, martelando em forma de corpo o metal dos relicários, o acto revolucionário, depois de 1100 e na parte românica da cristandade, nas províncias onde a latinidade nunca deixara completamente de viver, onde os monges cluniacenses e o papa seu aliado se sentiam agora senhores do mundo e começavam a reivindicar para si próprios o *imperium*, os seus prestígios e as suas funções, foi erigir figuras divinas na presença plástica das estátuas romanas. Ousou-se colocar essas efígies à porta dos santuários, não já dissimuladas junto do altar no segredo da celebração litúrgica nem na escuridão das criptas, mas publicamente, ostensivamente oferecidas, ao ar livre.

Em que mosteiro tal audácia conseguiu triunfar das últimas desconfianças? Qual o mais antigo dos tímpanos românicos, o de Moissac, ou o de Cluny, que já não existe? Querela de arqueólogos que ninguém poderá jamais resolver. Porque a cronologia das obras de arte é, nessa época, totalmente incerta. Estas esculturas eram oferendas ao Eterno, escapavam ao tempo, ninguém pensava em datá-las. Para decorar o edifício cuja construção empreendera e de que queria ornar cada elemento logo que saído da terra, Hugo de Cluny reunira na abadia mãe os mais hábeis artesãos da cristandade. Quando puseram no seu lugar, cerca de 1115, a cena da Ascensão, no limiar da mais vasta basílica do mundo, e antes, quando compuseram a decoração dos capitéis do coro, estes artistas souberam inspirar-se nos modelos plásticos que o ornamento das ourivesarias mosanas propunha. Pelas suas mãos, a arte do Sul, a arte românica das abóbadas, dos demónios esculpidos e das sereias, juntava-se no pórtico da igreja monástica às tradições clássicas, as da arte imperial.

★

Esta porta aberta para o inconhecível e para a glória, disse-o Jesus, é ele mesmo. Durante o século XI, obscuramente, avança a ideia de que o Deus terrível cujo trono, no portal de Moissac, domina uma assembleia de juízes, que manifesta a sua cólera espalhando entre os homens a peste, a fome, a guerra e os desconhecidos saqueadores que um dia saíram do ventre da Ásia, esse Deus cujo regresso se espreita, não é diferente do Filho, isto é, o homem. O sentimento da Encarnação, pouco a pouco, obscuramente, fortifica-se.

Vive ele mais vigoroso entre o povo do que no claustro? Que se sabe disso? Sente-se que movimentos confusos agitam certos grupos de fiéis,

levantam-nos contra a Igreja, tornam-nos mais atentos à palavra de após-tolos nómadas, desses ermitas que sempre foram numerosos na Itália, mas que então se espalham nos campos da Gália. Estes homens inspirados falam dum Deus pobre, que não se compraz com o ouro acumulado em redor de si pelos seus padres, dum Deus exigente a quem repugnam as orações dum clero sensual. Para o povo, os ritos sacramentais abrem a porta da salvação. O desenvolvimento da reforma da Igreja não faz mais do que avivar o desejo de ver estes gestos propiciatórios realizados por mãos mais puras. As multidões de Milão, que queriam padres sem mulheres e se revoltaram contra o seu arcebispo simoníaco, não reclamavam outra coisa. Sofriam com as máculas do ministério sacerdotal, do qual dependem as comunicações mágicas entre o homem e o divino. Mas que exigências espirituais podia levar esse homem de Champanha, de quem Raul Glaber fala como de um camponês louco com furores iconoclastas, a derrubar crucifixos, a partir as imagens do Salvador? Que atributo da divindade veneravam especialmente aqueles treze cónegos de Orléans «que pareciam mais puros do que os outros» e que o rei Roberto mandou, em 1023, queimar como heréticos? E se as gentes de Aquitânia que «negavam o santo baptismo, a virtude da cruz, tudo o que constitui a santa doutrina, que se abstinham de certos alimentos, que pareciam semelhantes a monges e fingiam a castidade» foram consideradas mais maniqueus do que outros, não seria porque erguiam como princípio a defrontação sentida por todos entre o Deus da Bíblia e as forças das trevas e porque repeliam mais radicalmente o carnal na angústia do fim dos tempos? Não reagiam eles contra um excesso de ritualismo, porque, precisamente, a presença do mal neste mundo, o mistério da encarnação de Deus os atormentavam, porque esperavam que se definisse melhor o que é Cristo e que se lhes explicasse como esta essência divina pudera baixar-se até ser carne, viver entre os homens e salvá-los?

É realmente a estas inquietações que parecem responder os dois movimentos cujas inflexões se desenham, depois de 1050, no seio da Igreja. Por um lado, homens sábios começam a discutir, a adiantar razões e entram na via da dialéctica a propósito dos problemas centrais com que vai chocar a fé dos pobres: a Trindade, a Eucaristia e, mais exactamente, essa intrusão de Deus no homem. Já nos mosteiros reformados da Normandia, João, sobrinho de Guilherme de Volpiano, que se tornou em 1028 abade de Fécamp, meditara sobre o texto dos Sinópticos. Aí procuraria ainda as mediações próprias para libertar o homem da sua condição, isto é, do mundo mau que o tem cativo. Jesus mostrava-se-lhe como a via que conduz às luzes do Pai. «Foi circuncidado para nos cortar dos vícios da carne e do espírito, apresentado no templo para nos avançar para Deus puros e santificados, baptizado para nos lavar dos nossos crimes, tentado para nos defender contra os ataques do diabo, capturado para nos libertar do poder do Inimigo, zombado para nos subtrair aos sarcasmos dos demónios, coroado de espinhos para nos arrancar aos tojos

da maldição original, erguido na cruz para nos atrair a si, abeberado de fel e vinagre para nos introduzir nas terras das alegrias sem fim, sacrificado em cordeiro sem mácula sobre o altar da cruz para tirar os pecados do mundo.» O pensamento de João de Fécamp caminhava pelos carreiros sinuosos das meditações anagógicas, onde as imagens e as palavras se respondem e onde, como na liturgia, tudo se dirige para o deslumbramento duma teofania. Operava a transmutação mágica da matéria vil nas nobrezas do inconhecível. Mas abria também o caminho às interrogações de Santo Anselmo. *Cur Deus homo?* Porquê Deus homem? Este italiano — que foi também abade dum mosteiro normando, depois arcebispo de Canterbury entre 1094 e 1098 — põe então a questão, esboça, para lhe dar resposta, o método escolástico e inaugura a teologia da encarnação de que os monumentos góticos iriam proporcionar o equivalente visual.

O segundo movimento é ainda mais interior ao monaquismo. Alguns religiosos acham o texto do Apocalipse menos exaltante do que o do Novo Testamento. Põem-se a pregar, contra o cerimonial e as sumptuosidades da liturgia cluniacense, um modo de vida que não procuraria imitar a glória dos serafins, mas que, sobre a terra, nos passos de Cristo e na sua pobreza, transformaria os servidores de Deus em verdadeiros apóstolos. Em 1088, à hora em que o abade Hugo começa as obras da nova basílica, a grande época de Cluny vai terminar. Inaugura-se o tempo de novos mosteiros preocupados sobretudo com a austeridade. Enquanto colégios de clérigos aceitam viver em comunidade como monges, sem deixar de espalhar entre o povo a palavra de Deus, e trazem pouco a pouco à regra todo o corpo dos cónegos, enquanto a restauração progressiva da dignidade episcopal, pelo esforço dos reformadores gregorianos, prepara a floração futura das catedrais, os progressos contínuos que, pouco a pouco, afinam a sensibilidade religiosa tendem a restringir a dominação das práticas litúrgicas. Apelam para uma religião que coloque no seu centro não já as irradiações da Jerusalém celeste, mas a humanidade do Filho de Deus.

Nesta reviravolta cooperam os movimentos de piedade que levam à cruzada. Quando os peregrinos, mais do que visitar as relíquias dos santos tutelares, escolheram ir ao túmulo de Cristo, quando os ritos penitenciais propostos aos cavaleiros preocupados com a sua salvação desviaram a agressividade dos homens de guerra para os caminhos do Santo Sepulcro, a cruz começou a revestir-se duma significação nova. Até então, era um dos símbolos que ajudavam a tomar consciência do poder de Deus sobre o mundo. Sinal cósmico, encruzilhada do espaço e do tempo, árvore da vida, significava toda a criação, e Deus escolhera-a para nela sofrer em virtude dos seus valores esotéricos. Quando se figurava sobre ela o corpo de Cristo, este não era mostrado torturado, mas triunfante, coroado, vivo. Levantado sobre a cruz, exaltado por ela — não morto nela. Desta cruz de vitória mostravam-se os reis ministros, como Roberto, o Piedoso, que fazia o papel de Jesus nas cerimónias simbólicas da semana santa. Lentamente,

todavia, o símbolo ganhava mais presença, enquanto o seu sentido, insensivelmente, derivava.

Desde os últimos anos do século X, bispos da Germânia, esses príncipes que o imperador dotara de todos os poderes temporais sobre a cidade e suas imediações e que reuniam na sua pessoa a missão pastoral e os poderes reais, ousaram quebrar a tradição que até então impedira de figurar a cruz como instrumento de suplício. Mil anos após a morte de Cristo, os grandes crucifixos de madeira levantados no centro das basílicas otonianas expuseram pela primeira vez à vista do povo uma vítima, e não já um vivo coroado. O aparecimento dos primeiros crucificados do Ocidente assinala uma viragem decisiva na história da sensibilidade religiosa. Esta viragem acentua-se progressivamente. Quando, em 1010, um monge de S. Marcial de Limoges vê, «como implantado no alto do céu, um grande crucifixo com a imagem do Senhor pendurado na cruz e derramando uma abundante chuva de lágrimas», este prodígio traz-lhe à memória os sofrimentos de Cristo — como a esses cavaleiros que se esforçavam por respeitar a trégua de Deus, na quinta-feira e na sexta-feira de cada semana, «em lembrança da Ceia e da Paixão do Senhor». Encomendar a ourives domésticos cruzes de outro, distribuí-las pelas igrejas, fora durante muito tempo privilégio dos imperadores e dos reis. Um gesto de prestígio, um gesto que, em grande parte, diríamos político. E eis que perdiam esse monopólio, como o de todos os seus poderes realengos que se dissolviam no feudalismo. Ao longo do século XI, o porte da cruz vulgariza-se. Em 1095, todos os que se dispõem a partir para a Terra Santa estão marcados por ela. Esta cruz é também o emblema da paz que Deus promete aos homens, da sua vitória sobre os tormentos do século. É o sinal que então se ergue nos caminhos para delimitar as áreas de protecção subtraídas às violências, às rapinas, às exacções, os lugares de asilo que as instituições de paz acabam de reservar em redor dos santuários. Cosida à veste dos cruzados, anuncia a todos que eles vão para o Gólgota, mas significa mais: imprime nos seus corpos a marca do sacrifício pascal, duma aliança com as potências do Eterno. Designa-os como eleitos, e já os encorpora no reino pacificado do Último Dia. Aos seus monges, o abade Odilon de Cluny mostrara a cruz como uma promessa da salvação universal, como o sinal purificador que preparará o género humano para seguir a Cristo nas glórias celestes, e por consequência como o símbolo das duas principais virtudes do monaquismo, a humildade e a pobreza. Portadores desta insígnia, os aventureiros da cruzada tornam-se por sua vez Cristos, todos, como só pela unção da sagração o eram, ainda não há muito, os soberanos. O que eles vão viver na Palestina é a aventura terrestre do Salvador.

Quando se perguntava, por alturas do ano mil, aos mais avisados homens da Igreja, o que podia «significar um tão grande concurso de povos a Jerusalém», eles respondiam que a seus olhos era o presságio da «vinda do miserável Anticristo» e da proximidade do fim do mundo:

«Todos os povos aplanavam a estrada do Oriente por onde ele devia chegar, e as nações preparavam-se para marchar a direito ao seu encontro.» Mas não regressavam já diferentes a casa pelo menos alguns dos peregrinos da cruz? Teria sido porque visitara recentemente o Santo Sepulcro que o conde de Angoulême quis morrer «adorando e beijando a madeira da cruz»? Um facto é certo: todos esses viajantes extasiados que eram vistos, em exames como as abelhas, dirigir-se à Terra Prometida, que a espera escatológica pusera em movimento e que tinham abalado fascinados pelos esplendores da Jerusalém invisível, reapareciam nas suas catedrais, nos seus castelos, nas suas aldeias, quando não tinham morrido no caminho, menos ignorantes do que fora Jesus.

Identificavam já o Filho do Homem, cuja sepultura tinham venerado, com a imagem de justiça e de dominação que os escultores de 1120 colocaram, admirável, sobre os portais das igrejas monásticas? É certo que existia ainda uma incomensurável distância entre o Cristo da Ascensão de Cluny e os homens que o descobriam, ao cabo da viagem, ao chegarem ao limiar da abacial, entre o Eterno de Moissac e o escultor genial que coloca a figura despótica no meio do tetramorfo e dos vinte e quatro velhos músicos. Mas já a distância se restringiu muito no pórtico de Autun: Jesus preside aqui no meio dos apóstolos, que são criaturas terrestres, cujos rostos estão mais marcados pelo amor do que pelo terror sagrado. Encontramos estes mesmos apóstolos no tímpano de Vézelay estremecendo nos turbilhões da graça. O que aqui se mostra não é já o invisível, mas pela primeira vez o universo dos homens, o seu tempo que se desenrola no correr dos doze meses do ano, o seu espaço prolongado até às tribos estranhas que povoam os confins do mundo. Na orla do século XII, é como se o sonho românico se dissipasse, como se a mensagem evangélica fosse enfim difundir-se sobre a terra, libertar o homem do seu medo e empurrá-lo para as conquistas. No limiar dum mosteiro onde S. Bernardo ia pregar diante do rei de França uma outra cruzada, apareceu, neste instante de maturidade, a mais majestosa figura do Deus vivo que a cristandade jamais concebeu.

Não se pode pôr em dúvida que Gislebertus, que assinou a sua obra em Autun, e o mestre de Vézelay foram buscar a Cluny talvez a sua habilidade, em todo o caso a sua inspiração. O que conta aos olhos do historiador da cultura e da sensibilidade estética, é que todos estes conjuntos esculpidos a seguir à primeira cruzada e no arrebatamento que a prolongou marcam um avanço decisivo nos progressos do cristianismo ocidental. Até aí, as imagens de Cristo não tinham residido nunca na criação. Quando não pertenciam à abstracção pura, ao esoterismo da cruz, do Alfa e do Ómega ou dos crismas, situavam-se, como sobre as páginas pintadas dos manuscritos litúrgicos, fora do tempo e do espaço, na irrealidade das visões místicas. Não tinham peso nem espessura, tal como as almas em pena cuja aparição Raul Glaber evoca. Relevavam todas do

império indiscernível de que a arquitectura das igrejas românicas pretendia figurar a secreta ordenação.

Até cerca de 1120. Até ao momento em que nas escolas catedrais dos países francos os dialécticos começam a discutir a natureza das três pessoas divinas e a perguntar-se como Deus se fez homem. Então a grande escultura extrai estas imagens do sobrenatural, instala-as no terrestre, incorpora-as na matéria mais espessa e mais estável. Enraíza-as no mundo. Encarna-as.

Suger, abade de Saint-Denis, foi, depois de 1130, talvez o mais activo dos artífices desta encarnação. Em todo o caso o criador da arte a que chamamos gótica. Pertencia à ordem beneditina. O seu pensamento, como o dos monges do século XI, seguia o curso das analogias, cujos rodeios e associações pretendiam conduzir, para as alturas insondáveis de Deus, as meditações claustrais. Acolheu toda a simbólica da arte românica, da qual se pode dizer que encontra realização na sua obra. Para o pórtico de Saint-Denis, Suger compôs uma dedicatória que se pode interpretar de diversas maneiras e de que aí fica, entre outras, uma tradução: «O que irradia aqui dentro» — entendamos bem: no interior do edifício, mas também no coração de Deus — «a porta dourada vo-lo pressagia» — a arte, não devemos cessar de repetir, prefigura as realidades essenciais que se revelarão ao espírito humano quando ele tiver atravessado a passagem da morte, e que são a ressurreição e a abertura do céu no Último Dia — «pela beleza sensível, a alma eleva-se à beleza verdadeira, e da terra onde jazia, submersa, ressuscita no céu pela luz destes esplendores». É justo afirmá-lo: a arte do século XI contribui para desvendar o rosto de Deus. Ilumina. Pretende oferecer ao homem o meio seguro de ressuscitar para a luz.

A CATEDRAL
1130-1280

Por definição, a catedral é a igreja do bispo, portanto a igreja da cidade, e o que a arte das catedrais significou primeiramente na Europa foi o renascimento das cidades. Estas, nos séculos XII e XIII, não param de crescer, de se animar, de estender os subúrbios ao longo das estradas. Captam a riqueza. Após um longuíssimo apagamento, tornam a ser, ao norte dos Alpes, os focos principais da mais alta cultura. Mas a vitalidade que as penetra vem, quase toda, dos campos circundantes. A maior parte dos senhores escolheu este momento para transferir as suas residências para a cidade. Para a cidade convergem agora os produtos dos seus domínios. Na cidade, os comerciantes mais activos são então mercadores de farinha, de vinho, de lã. Arte urbana, a arte das catedrais foi pois buscar aos campos próximos o principal alimento do seu crescimento, e foram os esforços de inúmeros pioneiros, arroteadores, plantadores de cepas, valadores de fossos e de diques que, nos triunfos duma imensa conquista agrícola, a levaram à sua realização. Sobre um fundo de messes novas e de novas vinhas se ergueram as torres de Laon: esculpida na pedra, a figura dos bois de trabalho coroa-as; nos capitéis de todas as catedrais, florescem pâmpanos; as fachadas de Amiens e de Paris representam o ciclo das estações pela imagem dos trabalhos agrícolas. Justa celebração: este ceifeiro que afia a foice, este vinhateiro que poda, cava ou opera a mergulhia fizeram, pelo seu trabalho, sair da terra o monumento. Este é fruto do senhorio, isto é, do seu labor. Ora, em parte alguma o impulso de prosperidade rural foi mais vivo nesta época do que no Noroeste da Gália. Os campos mais planturosos do mundo prepararam-se no coração desta região, nas planícies que rodeiam Paris. Por isso a nova arte foi reconhecida por todos os contemporâneos como sendo propriamente a «arte de França». Desabrochou na província que tinha então este nome, aquela onde Clóvis morrera, entre Chartres e Soissons. Fixou em Paris o foco da sua irradiação.

Paris, cidade do rei, primeira cidade na Europa medieval a tornar-se verdadeiramente capital — o que Roma desde há muito tempo tinha deixado de ser. Capital não dum império, nem duma cristandade, mas dum reino, do Reino. A arte urbana que culmina em Paris nas formas a que chamamos góticas aparece como uma arte régia. Os seus temas principais celebram uma soberania, a de Cristo e da Virgem. Na Europa das catedrais afirma-se o poder dos reis que se liberta da asfixia feudal e se impõe. Antes de inventar, para Saint-Denis, as fórmulas da nova estética, Suger forjara ao serviço do Capeto a imagem dum rei suserano, ponto mais alto duma hierarquia piramidal e reunindo em feixe na sua mão todos os poderes que durante mais de um século se tinham dispersado no feudalismo. De facto, depois de 1200, entre todos os Estados que a partir de então se reconstituem, um há, mais vasto, mais bem estruturado que todos os outros: é o reino cujo senhor reside na cidade de Paris. Em toda a cristandade latina, nenhum monarca teve mais prestígio que S. Luís, nem mais riquezas. E essas riquezas vinham até ele, por todos os canais de rendas senhoriais e obrigações vassálicas, dos campos florescentes e dos vinhedos.

Luís XI de França, a quem todos em vida tinham por santo, nunca considerou que o seu poder fosse em primeiro lugar temporal e laico. Sentia-se, queria-se homem de Igreja. Vemos, ao ler Joinville, como este homem alto que gostava de rir acabou, com a idade, quando o seu revés no Oriente o persuadiu de que era pecador e de que o seu pecado recaía sobre o reino, por renunciar às alegrias mundanas, «por amar a Deus com todo o seu coração e por lhe imitar as obras», por viver como os Franciscanos, seus amigos, lhe diziam que Jesus vivera. Era sagrado. Em meados do século XII, o rei de França continua a saber-se obrigado à austeridade. As liberalidades principais dirigem-se a Deus e às obras de liturgia. Não constrói palácios, mas santuários. É certo que S. Luís, como os bispos, gosta de se adornar de belos panos, mas não enfeita as suas moradas, e é verdade que se sentava debaixo de um carvalho em Vincennes ou no patamar duma escadaria para administrar a justiça. Mais do que os imperadores alemães, recolheu a herança e a glória do Carlos Magno das canções de gesta; como Carlos Magno, aproveita os seus tesouros para construir uma capela. Antes dele, os seus antepassados, generosos para com os bispos, haviam sido nas terras de França os verdadeiros construtores das catedrais novas.

Edificada pelas esmolas dos reis que recuperavam o seu poder, a arte de França é, assim, por essência, como a arte de Cluny, arte litúrgica. Se suscitou obras profanas, foram menores, frágeis: delas nada ficou. As suas formas principais foram concebidas no pequeno círculo dos prelados que rodeavam o trono, meio restrito de muito amplo conforto, em que se situava a ponta avançada da investigação intelectual. Instalados no mais alto degrau da hierarquia feudal, esses bispos, e o corpo dos cónegos que partilhavam com eles o temporal da igreja-mãe, possuíam as melhores

terras, granjas imensas que os dízimos de cada colheita enchiam até aos forros; dirigiam as cidades, exploravam os seus mercados e feiras; da terra e do negócio tiravam assim proveito, directamente. O resto dos recursos vinha-lhes dos laicos ricos que se preocupavam com a alma e davam sempre muito. Porque a sociedade se dedicava mais atentamente do que nunca a conter os pobres nas raias da indigência, porque os bens criados pelo crescimento agrícola serviam ao luxo de alguns afortunados, porque as estruturas piramidais do Estado conduziam agora ao rei que se sabia padre e que presidia rodeado de bispos, as catedrais nasceram, floração régia, da prosperidade dos campos.

Os favores dum triunfo monárquico e clerical marcaram de serenidade a arte de França. Levaram-na pouco a pouco a domesticar o sorriso, a conquistar a expressão da alegria. Como, na própria pessoa do rei, o sagrado se liga intimamente ao profano, e se opera uma junção miraculosa entre o temporal e o intemporal, essa alegria não é só terrestre. A arte das catedrais conclui-se na celebração dum Deus encarnado e procura figurar a união pacífica do Criador e das criaturas. Desta maneira, transfere para o sobrenatural e, verdadeiramente, sacraliza o prazer de viver do cavaleiro de Maio galopando entre os prados floridos e as searas, e que sem cuidado os espezinha.

Seria errado, no entanto, atribuir ao século XIII o rosto feliz das Virgens coroadas e dos Anjos sorridentes. A época foi dura, tensa e selvagem. O importante é em primeiro lugar restituí-la ao seu tumulto e a tudo o que a dilacerou. O bispo de Laon que concebeu a nova catedral não podia esquecer que ainda não há muito tempo o seu predecessor perecera num motim, chacinado pelos burgueses revoltados. Os de Reims, em 1233, levantaram-se contra os impostos abusivos dum outro prelado construtor; obrigaram-no a suspender por algum tempo as obras, a mandar embora os pedreiros e os entalhadores de imagens. Trata-se de acontecimentos fortuitos. Estes remoinhos e estas violências revelam em verdade as contradições latentes que a sociedade feudal continha então no seu seio. Três grupos se defrontavam: o clero, a cavalaria, a massa dos pobres, esta dominada, explorada, esmagada. Mas a cavalaria erguia-se contra a Igreja, contra o seu moralismo, contra tudo o que vinha sofrear a livre alegria de combater e amar. A criação artística não foge a este jogo de antagonismos.

Mas esta sociedade mantinha-se firmemente nas suas bases. Entre 1130 e 1280, os movimentos de profundidade que lhe modificavam insensivelmente as estruturas tiveram apenas fracas repercussões no círculo estreito dos clérigos que dirigiam os artistas e vigiavam as obras. Não tiveram pois eco na obra de arte. A evolução desta dependeu essencialmente dos progressos do pensamento religioso. Para compreender a arte deste tempo, é de teologia mais do que de sociologia ou de economia que devemos, por consequência, informar-nos.

Durante este período da história da Europa, que o incessante progresso da produção e todos os êxitos do negócio aceleram, acentuam-se as tensões nas almas entre a paixão das riquezas, a impaciência em apoderar-se delas, o gosto de as gozar e, por outro lado, uma aspiração profunda à pobreza, proposta a todo o cristão como a via mestra da sua salvação. Nessa época em que se constroem os reinos, a interrogação torna-se mais ansiosa: quem, entre o espiritual e o temporal? — quem, entre o papa ou o imperador? — quem, entre a Igreja ou o rei, deve ter o poder soberano e tomar a direcção do mundo? E todas estas oposições tendem a fundir-se no seio dum último defrontamento, este fundamental, no conflito entre a crença ortodoxa e os desvios da heresia. A primeira preocupação de cada bispo na sua catedral, e não tarda que dos príncipes, foi então combater os falsos profetas, vencer os seus argumentos, subtrair os rendeiros à influência das seitas. Foi, mais ainda, colocar a fé cristã fora das incertezas e das brumas do pensamento pré-lógico, construir um edifício doutrinal amplo, diverso e firmemente ordenado, mostrar ao povo as seduções convincentes dele, fazer ao mesmo tempo ressaltar as fraquezas do ensinamento herético e reconduzir assim ao caminho recto todos os crentes desviados. As efervescências da heresia manifestam o impulso de crescimento que anima então toda a cultura do Ocidente — daí a sua força. Nos séculos XII e XIII, a presença herética, a ameaça herética, comandam todos os desenvolvimentos duma arte que se afirma em primeiro lugar como uma predicação de verdade.

A arte da Europa está no entanto longe de resolver-se toda ela nas fórmulas que os mestres da vanguarda teológica propunham, isto é, no gótico. As diversidades dum mundo ainda muito compartimentado, o prestígio novo da estética românica, hábitos mentais que só dificilmente se deixavam inflectir, levantaram resistências tenazes ao êxito de fórmulas que começaram por ser francesas e régias. Estas custosamente se impuseram em certas províncias. Margens, larguíssimas franjas, sempre lhes fugiram.

Quem se dedicar a compreender as verdadeiras relações entre o nascimento da obra de arte, a estrutura das relações sociais e os movimentos do pensamento, deve estar constantemente atento às complexidades desta geografia da alta cultura. Deve sobretudo considerar que os horizontes da civilização europeia se modificaram profundamente entre 1130 e 1280. Não sob o efeito duma lenta germinação, nem duma eclosão pacífica, mas por abalos e por bruscos arrancos. A cronologia tem aqui um valor essencial. Este ensaio, no seu desenvolvimento, quer marcar os lanços dela, tanto como a permanência das forças diversas que, durante todo este período, constantemente se defrontaram.

5

DEUS É LUZ

1130-1190

Em 1130, a mais régia das igrejas não era uma catedral, mas um mosteiro: Saint-Denis-en-France. Desde Dagoberto, os sucessores de Clóvis tinham escolhido este santuário para necrópole, e as três raças que sucessivamente dirigiram o reino dos Francos não tinham deixado de aí sepultar os seus mortos; Carlos Martel, Pepino, o Breve, Carlos, o Calvo, repousavam no ossuário real perto de Dagoberto e dos seus filhos, junto de Hugo Capeto, dos seus antepassados, os duques de França, e dos seus descendentes, os reis. Perante esta linhagem de sepulturas, Aix-la-Chapelle aparecia como um intermédio, como uma rejeição, uma floração adventícia. Era na cripta de Saint-Denis que mergulhavam as raízes do tronco soberano, do reino que Clóvis, sobre os restos do poder romano, fundara com a ajuda de Deus, por seu baptismo. Após a sagração, os reis de França vinham depor aqui, junto dos túmulos dos seus predecessores, a coroa e os emblemas do seu poder. Ali iam receber a auriflama à partida das expedições militares. Orava-se aqui pela vitória deles, escrevia-se aqui o relato das suas proezas. Foi em redor da «abadia mestra» que se reuniram as lendas, a matéria das canções épicas que, nas assembleias de cavaleiros, celebravam, em redor de Carlos Magno heroicizado, a «doce França», os seus soberanos e o brilho das conquistas. Cumulado de benesses reais, o mosteiro derramava opulência. Reinava sobre os grandes vinhedos parisienses, sobre a feira do Lendit onde os barqueiros do Sena vinham carregar as pipas de vinho novo para as levar para Inglaterra ou para a Flandres. No limiar do século XII, a sua riqueza aumentava sem cessar com o desenvolvimento das culturas e do comércio, e o seu prestígio com o dos reis de Paris. Para ele se operava naturalmente a translação que trazia pouco a pouco as forças dominantes da cristandade, desde o Império que os Otões tinham renovado na Germânia ao reino das flores de lis. Desforra da velha Frância sobre a hegemonia teutónica; anexada pelo poder capeto, a tradição carolíngia regressava aqui às

origens: a planície de França, e não já a Francónia. A nova arte que nasceu em Saint-Denis manifesta acima de tudo este refluxo.

Nasceu da vontade dum homem, Suger. Este monge, que não pertencia à alta nobreza, era amigo de infância do rei. Essa amizade levou-o até ao ponto mais alto da autoridade política. Abade, via melhor do que ninguém os valores simbólicos do mosteiro de que tomara o governo. Via o seu cargo como uma honra, a mais alta de todas — por consequência, votado ao fausto. Beneditino, a sua concepção da vocação monástica não era de pobreza nem de recusa absoluta do mundo: Suger mantinha-se na via cluniacense. Instalada no alto das hierarquias terrestres, a abadia, para ele como para Hugo de Cluny, devia fazer irradiar os esplendores para maior glória de Deus. «Que cada um siga a sua própria opinião. Por mim, declaro ter-me parecido sobretudo justo que tudo o que há de mais precioso devesse servir antes de mais à celebração da Santa Eucaristia. Se as taças de ouro, se os frascos de ouro e se os pequenos almofarizes de ouro serviam, conforme a palavra de Deus e a ordem do Profeta, para recolher o sangue dos bodes, dos vitelos e duma novilha ruiva, quão mais para receber o sangue de Jesus Cristo devemos dispor os vasos de ouro, as pedras preciosas e tudo o que de precioso se considera na criação. Os que nos criticam, objectam que a esta celebração devem bastar uma alma santa, um espírito puro, uma intenção fiel, e decerto o admitimos, é isso verdadeiramente que importa acima de tudo. Mas nós afirmamos também que devemos servir pelos ornamentos exteriores dos vasos sagrados, com toda a pureza interior, com toda a nobreza exterior.» Preocupado com essa nobreza exterior, Suger consagrou as riquezas do seu mosteiro à composição duma moldura esplêndida para o desenrolar das liturgias. Entre 1135 e 1144, contra os defensores da pobreza total que o atacavam, reconstruiu a igreja abacial e ornamentou-a, trabalhando pela honra de Deus, pela de S. Dinis, mas também pela honra dos reis de França, os mortos seus hóspedes, o vivo seu amigo e seu benfeitor.

Orgulhoso da sua obra, descreve-a em dois tratados, *Da sua administração* e *Da consagração*, o que permite ver claro nos seus desígnios e compreender que o monumento real foi concebido por ele como uma síntese de todas as inovações estéticas que não há muito tempo admirara ao visitar as novas construções monásticas quando viajava pelo Sul da Gália. Quis também que o seu mosteiro, porque real, se erguesse acima de todos os outros, da mesma maneira que o soberano devia ultrapassar todos os senhores do seu reino. Finalmente, Suger inovou. Guardião da sepultura de Carlos, o Calvo, preocupado com situar o poder capeto no prolongamento do dos imperadores, escolheu associar às fórmulas aquitanas e borgonhesas a tradição carolíngia, verdadeiramente franca. Atraiu pois a França, para a juntar à arte românica que se construíra contra ela, a estética austrasiana, a das artes preciosas de Aix-la-Chapelle e do Mosa. Sobretudo, Suger concebeu o monumento como uma obra teológica.

Muito naturalmente, esta teologia fundou-se nos escritos do patrono da abadia, S. Dinis, isto é, conforme se acreditava, Dinis, o Areopagita.

Os restos dos reis dos Francos repousavam com efeito junto de um primeiro túmulo, o do mártir cristão da terra de França, Dionysius. Suger, todos os seus monges, todos os abades que o tinham precedido, identificavam este herói da evangelização com o discípulo de S. Paulo, Dionysos, o Areopagita, de quem a tradição fazia também autor da mais importante construção mística do pensamento cristão. O texto desta obra, escrita em grego por um desconhecido no Oriente da muito Alta Idade Média, conservava-se no mosteiro de França. Em 758, o papa oferecera um manuscrito dele ao rei dos Francos, Pepino, o Breve, que fora educado em Saint-Denis. Em 807, um segundo exemplar foi enviado por Miguel, o Gago, imperador de Constantinopla, ao imperador do Ocidente, Luís, o Pio. Um abade de Saint-Denis, Hilduíno, fez uma primeira tradução latina, má. No tempo de Carlos, o Calvo, João Escoto Erígeno, que sabia melhor o grego, fez uma versão muito melhor e comentada. Reverenciava-se então em Saint-Denis a *Theologia mystica*. É neste escrito que se fundam o pensamento e a arte de Suger. Dante colocou nas alturas do seu Paraíso esse

> *Denys (que) com um tal desejo*
> *Se aplicou a contemplar estas ordens,*
> *Que as nomeou e as distribuiu como eu disse.*
>
> (Paraíso XXVIII, 130-132.)

O tratado atribuído a Dinis oferece com efeito uma imagem hierárquica do universo visível e invisível: *Da hierarquia celeste*, — *Da hierarquia eclesiástica* (e Suger sem dúvida nele se inspirou directamente quando concebeu, sob forma hierarquizada, o poder do rei feudal). No coração da obra, esta ideia: Deus é luz. Desta luz inicial, incriada e criadora, participa cada criatura. Cada criatura recebe e transmite a iluminação divina segundo a sua capacidade, isto é, segundo o lugar que ocupa na escala dos seres, segundo o nível em que o pensamento de Deus hierarquicamente a situou. Proveniente duma irradiação, o universo é um fluxo luminoso que desce em cascatas, e a luz que emana do Ser primeiro instala no seu lugar imutável cada um dos seres criados. Mas ela une-os a todos. Laço de amor, irriga o mundo inteiro, estabelece-o na ordem e na coesão e, porque todo o objecto reflecte mais ou menos a luz, esta irradiação, por uma cadeia contínua de reflexos, suscita desde as profundidades da sombra um movimento de reflexão, para o foco do seu irradiamento. Desta maneira, o acto luminoso da criação institui por si mesmo uma subida progressiva de degrau em degrau para o Ser invisível e inefável de quem tudo procede. Tudo regressa a ele por meio das coisas visíveis que, nos níveis ascendentes da hierarquia, reflectem cada vez mais a

sua luz. Assim, o criado conduz ao incriado por uma escala de analogias e de concordâncias. Elucidar estas, uma após outra, é pois avançar no conhecimento de Deus. Luz absoluta, Deus está mais ou menos velado em cada criatura, consoante ela é mais ou menos refractária à sua iluminação; mas cada criatura o desvenda à sua medida, pois liberta, diante de quem a observar com amor, a parte de luz que tem em si. Esta concepção contém a chave da nova arte, da arte de França, de que a abacial de Suger propõe o modelo. Arte de claridade e de irradiação processiva.

★

As obras começaram no pórtico. Esta igreja anterior vem da tradição carolíngia. É maciça ainda, compacta, escura. Com efeito, não constitui mais do que o primeiro degrau, o lanço inicial da marcha para a luz. Além disso, pretende apresentar, à entrada do mosteiro real, uma imagem de autoridade, de soberania, portanto uma silhueta militar, pois que todo o poder se apoiava então nas armas, e o rei era por essência, acima de tudo, chefe de guerra: isto se encarregam de exprimir as duas torres inseridas na fachada e ameadas. No entanto, estas torres são abertas por uma série de arcaturas. A luz do poente penetra no interior do edifício pelo côncavo dos três portais. Por cima deles, irradia uma rosácea, a primeira que foi aberta no lado ocidental duma igreja, iluminando as três capelas altas, dedicadas às hierarquias celestes, à Virgem, a S. Miguel e aos anjos. O que formará a fachada de todas as catedrais futuras nasce assim da teologia de Suger.

Todavia, foi no coro da nova igreja que se operou a mutação estética. Suger situou naturalmente no outro extremo do edifício, no termo da progressão litúrgica orientada para o sol levante, o foco de irradiação, o lugar das mais deslumbrantes proximidades de Deus. Neste ponto, decidiu suprimir os muros. Instou com os mestres-de-obras para que explorassem com esse objectivo todos os recursos arquitectónicos do que fora até então apenas um artifício de alvenal, o cruzamento de ogivas. Assim foi edificada, entre 1140 e 1144, «uma sequência de capelas dispostas em semicírculo, em virtude do que toda a igreja resplandece duma maravilhosa luz ininterrupta, espalhada pelas mais luminosas janelas». No princípio do século XII era necessário colocar nas abadias múltiplas capelas. Os monges subiam quase todos agora ao sacerdócio: deviam todos os dias poder celebrar o serviço divino; precisavam portanto de muitos altares. Modelos românicos forneciam a planta dum deambulatório de nichos radiantes. Suger pôs todo o seu cuidado em torná-los porosos à luz do dia. Modificando a estrutura das abóbadas, pôde abrir vãos, substituir por pilares os muros de separação, dar assim forma ao seu sonho: reduzir à unidade a cerimónia litúrgica por meio da coesão luminosa. Que todos os oficiantes estejam reunidos, ordenados em uníssono pelo próprio meio

círculo, e mais ainda por uma iluminação unificante. Que nesta concordem os seus gestos simultâneos, como as vozes confundidas na plenitude do canto coral. Que, banhados pela mesma luz, os ritos paralelos da liturgia se conjuguem numa celebração unânime. Sinfonia. No dia da consagração solene do coro, a missa foi assim oferecida «numa tal festa, de maneira tão próxima e tão alegre, que o seu canto delicioso, pela concordância e pela unidade harmónica, compunha uma espécie de sinfonia mais angélica do que humana».

Dinis, o Areopagita, com efeito, celebra principalmente a unidade do universo. Era portanto necessário ainda que, desde o coro até à porta, a erupção luminosa pudesse difundir-se sem obstáculo por todo o espaço interior da igreja e que o edifício inteiro se tornasse assim símbolo da criação mística. Suger mandou deitar abaixo o jubeu «que, tão escuro como um muro, interrompia a nave, a fim de que a beleza e a munificência da igreja não fossem escurecidas por uma tal barreira». Todas as paredes caem, todas as interposições à procissão da irradiação divina e ao seu retorno. «Quando a nova parte posterior ficou ligada às anteriores, a igreja resplandeceu com o seu centro tornado luminoso, porque brilha o que está brilhantemente ligado ao que brilha, e irradia o nobre edifício que a luz nova penetra.»

Suger empreendera a sua obra por adjunções às duas extremidades da abacial. Não teve tempo para construir entre o pórtico e o coro a nave que os teria ligado. Mas pelo menos propôs a sua ordenação futura. Aplicando as novas técnicas da abóbada às tradições da arquitectura neustriana, tê-lo-ia sem dúvida concebido como um espaço sem descontinuidade, prefiguração da unidade interna que, cem anos mais tarde, se estabeleceu na catedral de Bourges.

A poética da luz que a reflexão teológica de Suger contém em si e a estética que ela suscita não se resumem porém à arquitectura. A irradiação divina parecia, aos religiosos do século XII, condensar-se em certos objectos privilegiados. Tanto como as estruturas do monumento, esses objectos convidavam a alma a progredir do criado para o incriado, do material para o inefável. Um tal poder mediador começava por caber às pedras preciosas. Os pensadores sacros atribuíam-lhes um valor singular, moral. Punham cada uma delas em relação simbólica com uma das virtudes cristãs. Imaginavam-nas erigindo em esplendor, e numa perfeição radiosa, a Jerusalém celeste. Quando o rei Luís VII veio colocar a primeira pedra do coro de Saint-Denis, entregaram-lhe algumas gemas para que as dispusesse junto dela, enquanto a cleresia cantava o salmo: «Os teus muros são pedras preciosas.» No próprio interior do santuário, parecia conveniente instalar jóias: a sua cintilação responderia aos derramamentos de luz que, pelos vãos, convergiam para o coro, lugar principal do ofício divino. O amor das pedrarias, do esmalte, do cristal, de todas as matérias translúcidas, que sempre tinham fascinado os chefes bárbaros, encontrava aqui a sua justificação, ao mesmo tempo litúrgica e mística. Porque,

diz Suger, «quando, penetrado pelo encantamento da beleza da casa de Deus, a sedução das gemas multicores me leva a reflectir, transpondo o que é material para o que é imaterial, sobre a diversidade das virtudes sagradas, então parece-me que me vejo a mim mesmo residir como em realidade em qualquer estranha região do universo, que não existe anteriormente nem no lodo da terra nem na pureza do céu, e que, pela graça de Deus, posso ser transportado daqui para o mundo mais alto de maneira anagógica».

Quando assim exaltava os valores mediadores da ourivesaria sacra, o abade de Saint-Denis situava-se na tradição dos altos senhores do monaquismo. Todavia, a concepção dionisina da luz destinava ao tesouro, na igreja de Suger, um outro lugar, uma outra função. Foi no cruzeiro do transepto, no «centro tornado luminoso» da abacial, que, para serem «apresentados ao olhar dos visitantes, os relicários dos santos, ornados de ouro e de pedras preciosas», vieram dispor-se. Desta maneira, a basílica deixou de ser o que tinham sido até então as igrejas monásticas românicas, a simples superstrutura dum hipogeu, dum *martyrium*, dum espaço fechado, subterrâneo, escuro, aonde os peregrinos desciam em fila indiana, afundando-se aterrados na penumbra para entreverem enfim os corpos santos entre a luz dos círios. Em Saint-Denis, a câmara das relíquias emerge da noite das grutas sagradas. Exumada das trevas mágicas onde a encerrava uma religião de prosternação, vem confundir-se com a própria igreja, aberta, radiosa, e os seus relicários instalam-se em plena claridade. Revestido de gemas, o despojo de S. Dinis preside no centro irradiante duma luz ininterrupta, a própria luz da sua teologia. Ele próprio é reflexo, espelho de Deus. Concorre para a iluminação dos fiéis.

O altar-mor estava adornado com um paramento de ouro, dom do imperador Carlos, o Calvo. Suger completou-o com três painéis, a fim de que «todo ele aparecesse dourado em todos os seus lados». Em redor dispôs todas as peças do tesouro. «Adoptámos ao serviço do altar um vaso de pórfiro admiravelmente feito pela mão do escultor e do polidor, transformando-o de ânfora que era antes na forma duma águia com ouro e prata. Adquirimos um precioso cálice feito duma só sardónica maciça, assim como um outro vaso da mesma matéria, mas não da mesma forma, parecido com uma ânfora, e ainda um outro vaso que parece como de berílio ou de cristal.» Paixão pela matéria rara, pelos seus reflexos, pela luz que aprisiona e difunde. Um grupo de ourives dedicou-se a dar valor funcional a estes objectos de colecção. Ajudado «por um notável milagre que o Senhor nos enviou a este respeito», o abade coroou a sua obra erguendo, no coração da igreja, visível de todas as suas partes, uma cruz com sete metros de altura. «Tinha parado por falta de pedras preciosas e não tinha meio de as arranjar em quantidade suficiente porque a sua raridade as tornava muito caras. E eis que de três abadias de duas ordens, de Cister, duma outra abadia da mesma ordem e de Fontevrault» (nestes mosteiros seguia-se então uma interpretação ascética da regra beneditina;

tendia-se para mais pobreza, e os monges renunciavam a adornar o santuário) «uns religiosos entraram na nossa pequena câmara ligada à igreja e propuseram-nos que comprássemos abundantes gemas, ametistas, safiras, rubis, esmeraldas, topázios, como eu não podia esperar juntar em dez anos. Tinham-nas recebido em esmola do conde Thibaud. Liberto do cuidado de procurar pedras preciosas, dei graças a Deus. Demos por elas quatrocentas libras, quando valiam muito mais, e não só estas mas muitas outras gemas e pérolas nos serviram para dar sumptuosidade a tão santo ornamento. Lembro-me de ter empregado uns oitenta marcos de ouro puro refinado. Pudemos mandar acabar por vários ourives da Lorena, ora cinco, ora sete, o pedestal ornado pelos quatro evangelistas e a coluna sobre a qual repousa a imagem santa esmaltada por um trabalho muito delicado, e a história do Salvador com todas as figuras alegóricas da Antiga Lei desenhadas, e a morte do Senhor no capitel seguinte.»

Esta grande cruz erguia-se na proximidade do paramento de altar, que era carolíngio. O gosto de Suger levava-o a evitar qualquer disparidade de estilo entre a obra antiga e os seus complementos. Por esta razão, mandou vir a Saint-Denis artistas da região mosana, da província carolíngia onde ainda vivia a velha arte do Império. Mas, ao fazê-lo, atraía para a Ilha-de-França toda a herança estética da Austrásia. No momento preciso em que Saint-Denis captava para honra dos Capetos a lenda de Carlos Magno, Suger acrescentava esta contribuição à sua criação, ampliando singularmente a mutação de que assim era iniciador. Porque a arte dos ourives lorenos, imperial, «renascente», humanista, alimentada de referências antigas, continuava a ser, apesar de tantas influências recíprocas, fundamentalmente diferente da estética românica. Recusava o sonho, os monstros, a inclinação para o delírio fantástico. Exaltava os valores plásticos. Situava no centro da decoração o homem na sua verdade.

Quando escolheu restaurar junto dos túmulos de Pepino, o Breve, e de Carlos Martel as formas carolíngias da celebração monárquica, Suger, que acabava de modificar as concepções arquitecturais fazendo do edifício a ilustração duma teologia da luz, associava-se portanto ao segundo «renascimento», de que as regiões do Loire e do Sena eram então foco, ao regresso aos modelos clássicos que nesse mesmo tempo preconizavam, nas letras latinas, Hildeberto de Lavardin, João de Salisbury, todos os admiradores de Ovídio, de Estácio e de Virgílio. Anexando Carlos Magno ao seu elogio das glórias capetíngeas, apropriava-se também dos Evangelhos Ada, das portas de Hildesheim, dos marfins de Reims. Impunha à arte da França os seus outros traços específicos: anti-românicos.

E em primeiro lugar nos vitrais que encomendou para as «mais luminosas janelas». Não serão eles transposição da esmaltaria mosana para a transparência, não procederão eles de experiências lotaríngias ou renanas? Em todo o caso, estes artifícios, dispostos para enobrecer a luz de Deus, para lhe conferir as irisações da ametista ou do rubi, para

lhe emprestar as cores das virtudes celestes, e para assim fazer avançar o espírito cego «nas vias das meditações anagógicas», apresentavam a figura do homem, como o tinham feito não há muito os leccionários otonianos e os altares esmaltados do Mosa — como o fizera muito antes o pavimento dos mosaicos antigos —, isolada no meio dos medalhões por um *cloisonné* sucessivo. Libertavam-na totalmente da moldura arquitectural onde os imaginários românicos a tinham querido manter prisioneira. E Suger decidiu aplicar também à estatuária monumental estas mesmas fórmulas colhidas nos ourives e nos iluminadores do século IX. Vira na Borgonha e no Poitou, nas fachadas das abaciais, portais ornados de esculturas. Imitou-os. Suger levantou ao norte do Loire as primeiras grandes figuras de pedra. Todavia, estas no pórtico de Saint-Denis rodearam portas de bronze — as das basílicas otonianas. Por isso foi preciso que a pedra dos montantes conciliasse o seu modelado com o modelado do metal. De tal maneira que as figuras esculpidas não nascem aqui da parede como eflorescencias da alvenaria. São objectos. Um nicho separa-as da arquitectura, um dossel semelhante ao dos marfins carolíngios. Objectos de arte. Como enfeites de ourivesaria, como peças de tesouro, expostas, as Virgens sábias de Saint-Denis foram na arte medieval as primeiras estátuas emolduradas.

Finalmente, todas estas imagens, as do pórtico, as dos vitrais, as que ornamentam a cruz e o tesouro que a rodeia, demonstram o que é o fundo da teologia de Suger: a encarnação. «Quem quer que sejas, se queres prestar homenagem a estas portas não admires o ouro, nem a despesa, mas o trabalho e a arte. A nobre obra brilha, mas brilha com nobreza: que ela ilumine os espíritos e os conduza para verdadeiras luzes, para a verdadeira luz de que Cristo é a verdadeira porta.» Em Saint-Denis, todas as riquezas do mundo estão reunidas para honrar a Eucaristia, e é por Cristo que o homem penetra nas luzes do santuário. A nova arte de que Suger foi o criador é uma celebração do Filho do Homem.

Os decoradores de Cluny e de Moissac não tinham ignorado Jesus. Mas viam nele o Eterno. O brilho da sarça ardente ou das visões apocalípticas continuava a cegá-los. O Cristo de Saint-Denis é o dos Evangelhos sinópticos: toma o rosto do homem. Com efeito, Saint-Denis ergueu-se na exaltação que se seguiu à conquista da Terra Santa. Toda a literatura épica, cujos temas se precisavam nos arredores da abacial, celebrava um Carlos Magno cruzado em marcha para Jerusalém — e o rei Luís VII partiu ele próprio para a cruzada pouco depois do acabamento do coro de Saint-Denis, deixando a regência a Suger. No meio século que seguiu a libertação do túmulo de Cristo, quando quase todos os anos turbas de peregrinos se lançavam à santa viagem, todas as atitudes religiosas, entre os homens da Igreja, entre os nobres, entre os camponeses mesmo, eram inflectidas pelo apelo dum Oriente redentor onde Jesus vivera e sofrera, pela grande miragem que levava à aventura toda a cavalaria de França, e o Cristo coroado que era o seu rei. Ora, que foi a cruzada senão a

descoberta concreta, tangível, em Belém, no Monte das Oliveiras, no poço da Samaritana, da humanidade de Deus? Em redor da obra de Saint-Denis, os cruzados falavam do Santo Sepulcro. Neste ambiente de fervor evangélico, as relíquias da Paixão, o prego da cruz, o fragmento da coroa de espinhos, que em tempos Carlos, o Calvo, depositara no tesouro do mosteiro, tomavam valor mais essencial. A teologia de Suger conclui-se, pois, num esforço para ligar a imagem nova de Deus, o Cristo vivo do Evangelho, à imagem antiga, a do Eterno, em que se tinham fixado até então as meditações monásticas.

Esta teologia procede dos passos intelectuais que o pensamento dos monges do Ocidente seguia desde há gerações. É uma glosa dos textos sagrados. Walahfried Strabon, no século IX, elaborara um comentário de base da Escritura, que todos os homens da Igreja um pouco instruídos tinham ouvido ler ou recopiado eles próprios. Partindo da ideia de que o homem é composto de três princípios, o corpo, a alma e o espírito, Walahfried propunha procurar nos versículos da Bíblia três sentidos, literal, moral e místico. Todo o esforço de compreensão que se prosseguia nos claustros fundava-se em tais exercícios de elucidação. Lia-se também em Santo Agostinho que «o Antigo Testamento não é senão o Novo coberto por um véu e o Novo senão o Antigo Testamento desvendado». A concepção agostiniana do crescimento histórico via o destino da humanidade dividido em duas fases que o nascimento de Cristo separa; convidava a considerar a história judaica como uma profecia vivida em que primeiro se cumprira simbolicamente a história cristã, antes que esta se desenrolasse no real. O texto bíblico oferecia uma sequência de acontecimentos premonitórios, de significação espiritual, cujo «mistério», segundo Santo Agostinho, «devia ser procurado na própria realidade e não só nas palavras». O Novo Testamento constituía o modelo desta história, o Antigo Testamento prefigura-a. Efeito da verdade, embora anterior a ela, e não causa: Cristo realiza as figuras do Antigo Testamento, e ao mesmo tempo abole-as. Tais foram as perspectivas em que se desenvolveu o pensamento de Suger. Mas a sua teologia exprimiu-se por imagens e não por um texto, pela decoração que o abade de Saint-Denis inventou para a sua construção de luz, e que visava pôr em evidência, ao longo de equivalências analógicas, a concordância entre o Antigo Testamento e o Evangelho, narrativa que se tornara viva para os seus contemporâneos cruzados. A iconografia de Saint-Denis retoma toda a simbólica românica, mas para inflecti-la deliberadamente no sentido de uma representação de Cristo.

O ensino das concordâncias desenvolve-se, desde o limiar da igreja, nos ornamentos do pórtico. Mostra-se imediatamente como uma apologética ortodoxa, erguida contra os desvios heréticos, como uma profissão de direita fé. O portal é triplo; três padres, realizando simultaneamente os mesmos ritos, tinham cooperado na sua consagração. É assim representação da Trindade, de que se vê no portal central, no alto da arqui-

volta, a explícita imagem. Com efeito, a teologia de Dinis, o Areopagita, organizava-se em redor do tema trinitário, ele próprio símbolo da Criação, e por outro lado, na fronteira do século XII, este mistério era precisamente o cerne dos debates mais apaixonados entre os pensadores sacros: o concílio de Soissons acabava, em 1121, de condenar como suspeito o *De Trinitate*, de Abelardo. Todavia, as imagens do portal celebram particularmente aquela das três personagens que, desde a cruzada, se tornava a figura central, Jesus, «a verdadeira porta». Eis por que as colunas que suportam as arquivoltas tomam em Saint-Denis, pela primeira vez, a forma de estátuas. Estátuas de reis, de rainhas, os do Antigo Testamento. Reunidos em escolta triunfal ao princípio dos tempos novos que a encarnação inaugura, estas personagens históricas constituem a linhagem real de Cristo, filho de David, suas prefigurações mas também seus antepassados pela carne, os seres por quem ele se encarna e se enraíza no criado. Além de que são, ainda por cima, neste monumento capetíngeo, os símbolos visíveis do magistério de realeza.

O tema é retomado no centro da igreja, sobre a grande cruz de ouro. Símbolo resplandecente da vitória redentora, insígnia que levavam nas suas vestes os aventureiros da Terra Santa, a cruz refuta soberanamente todas as dúvidas obscuras, desafia os pregadores clandestinos que, na sombra das seitas, negam que o homem possa ser resgatado pela morte dum homem carnal. Condena Pedro de Bruys, heresiarca, que, nessa mesma época, ateava em Saint-Gilles, nos confins meridionais da Gália, uma fogueira de crucifixos. É também demonstração das concordâncias pelas sessenta e oito cenas que o adornam, justapondo os episódios da história do Salvador às figuras da Antiga Lei. Vê-se enfim reaparecer este mesmo ensinamento nos vitrais das três capelas do oriente: ao sul, Moisés, *novum testamentum in vetere;* ao norte, a Paixão, *vetus testamentum in novo;* ao centro, a Árvore de Jessé que, pela genealogia de Maria, introduz Cristo, corpo de Deus, numa família humana, implanta-o no ponto central da história, no tempo e na carne. E num dos vitrais, que mostra Jesus coroando a Lei Nova e arrancando os véus da Antiga, esta inscrição que é como que o manifesto da teologia sugeriana: «O que Moisés esconde, a doutrina de Cristo o desvenda.» Todo o jogo das analogias está de acordo em glorificar, contra as seduções dualistas, não a transcendência de Deus, mas a sua encarnação.

A atenção que se transportava dos Salmos, do Livro dos Reis, do Apocalipse, para os Evangelhos sinópticos, levava naturalmente Suger a mostrar Deus conjunto com a natureza humana, a situar a Virgem Mãe no coração da iconografia dos vitrais, a representar no altar-mor a Anunciação, a Visitação, a Natividade, a traçar num dos vitrais, entre o tetramorfo, não já o Eterno de Moissac, mas Jesus crucificado. Em Saint-Denis, como em Conques, o juízo final decora no portal o tímpano central. Mas conjuga aqui o texto do Apocalipse com o do Evangelho de Mateus. Repelindo para as arquivoltas os Velhos músicos, dá lugar, em

compensação, às Virgens sábias e às Virgens loucas, isto é, à humanidade que se divide entre a despreocupação e a espera de Deus. Estende os braços de Cristo no gesto da crucifixão e dispõe junto dele os instrumentos do suplício. Instala ao seu lado os apóstolos, à sua esquerda talvez S. João, à direita a Virgem mediadora. A aparição gloriosa do Último Dia e a cena do Calvário encontram-se reduzidas deste modo à sua identidade profunda. Não se podia ilustrar mais claramente a esperança dos primeiros cruzados que, quando marchavam para o Gólgota, desejavam encontrar a Jerusalém celeste no deslumbramento do fim dos tempos. Finalmente, o próprio Suger ousou fazer-se representar na parte inferior da cena, na postura do doador. Gesto de orgulho, sem dúvida alguma, dum criador satisfeito com a sua obra — mas, muito mais, vontade de manifestar a presença do homem no próprio seio da Parusia. Segundo as hierarquias de Dinis, não participa o mais humilde dos humanos na luz de Deus e na sua glória? A basílica de Saint-Denis exprime um cristianismo que não é já apenas música e liturgia, torna-se teologia. Uma teologia da Omnipotência, mas mais ainda da encarnação. A obra de Suger instala-se para isso numa dimensão nova, a do homem, iluminado.

A igreja nova, aberta às luzes, que veio no horizonte da planície de França dominar as choças dos lavradores e os entrepostos vinhateiros, erguia-se nas encruzilhadas das estradas, numa província que o esforço dos arroteadores colocava no coração do impulso de crescimento económico e político. Mostrava um exemplo admirável. Toda a nova arte emana dela. Coloquemos agora, frente a frente, as primeiras catedrais que tenderam a racionalizar a sua mensagem, os claustros cistercienses que a despojaram do seu fausto, a heresia, enfim, que a recusava.

★

Suger era filho de S. Bento: construiu a igreja dum mosteiro, talvez o mais urbano. Mas foram bispos, pastores das cidades renascentes, que continuaram a sua obra. Dos vitrais de Saint-Denis procedem em meados do século os de Chartres, de Bourges, de Angers, que são catedrais; das suas estátuas-colunas, as das catedrais de Chartres, de Mans, de Bourges; as inovações arquitecturais de Saint-Denis prolongam-se entre 1155 e 1180 em Noyon, em Laon, em Paris, Em Soissons, em Senlis, na descendência das catedrais de França. Filiação natural: o poder do rei sagrado, na ideia que dele fazia Suger, repousava menos sobre a hierarquia feudal, cujos princípios fundara, do que sobre a Igreja: via nos bispos, como no tempo dos imperadores Luís, o Pio, e Carlos, o Calvo, os verdadeiros pilares da realeza. A transferência da iniciativa artística da abadia para as catedrais acompanhava por outro lado o profundo movimento das estruturas sociais. O grande avanço urbano na Gália do Norte arrastava-a consigo.

No seio da floresta carolíngia, as cidades tinham praticamente desaparecido. Os arroteamentos ressuscitaram-nas. Ser senhor, da Igreja ou do mundo, era viver no luxo e distinguir-se assim do comum. Os senhores dos grandes domínios rurais mostravam-se pois revestidos de belos adornos. Queriam que se servisse vinho de qualidade e alimentos exóticos nos seus festins. Enriquecidos pelo desenvolvimento agrícola, puderam satisfazer os seus gostos. Fizeram assim a riqueza dos bateleiros, de todos os «mercadores da água» que sulcavam o Sena, o Oise, o Aisne e o Marne e que se reuniam em Paris. Os vendedores de bons vinhos, de especiarias e de panos multicores prosperaram; desde o fim do século XI, traficantes de Itália tinham vindo juntar-se-lhes nos caminhos de França; sessenta anos mais tarde, na Champanha, desenvolveram-se feiras que depressa se tornaram a encruzilhada principal do grande comércio europeu. Os mercadores desse tempo eram errantes, homens de aventura, mas fixavam os seus entrepostos nas cidades. Cidades que eles repovoaram. No extremo norte da Gália, Roma fundara poucas cidades, e essas tinham-se pouco a pouco dissolvido no meio duma barbárie mais profunda. Não puderam renascer. Aglomerações sem passado apareceram aqui nas melhores passagens, perto de um mosteiro ou de um castelo. Mas no centro da Frância, as velhas cidades romanas eram mais densas e vigorosas. Os negociantes instalaram-se ao pé das suas muralhas. Um novo bairro desenvolveu-se ao longo da margem para onde eram puxadas as barcas, em redor da praça do mercado. Alargou-se durante todo o século XII, ao ritmo dos negócios. Nas suas choças de lama e de madeira, sórdidas, as riquezas acumulavam-se, meio clandestinas. Não de terra e visíveis, como a antiga riqueza dos senhores, mas feitas de valores móveis, dinheiros, lingotes, cargas de especiarias que eram dissimulados aos cobradores de impostos e que frutificavam ao acaso do comércio, nas operações de troca, pelo empréstimo sobre penhor. A estes tesouros escondidos, o bispo e o capítulo, senhores da cidade e das suas cercanias, foram buscar com que reconstruir a catedral.

Esta parecia fora de moda. Pouco se construíra na região durante o século X, quando os piratas normandos corriam o país e pilhavam tudo quanto podiam alcançar. Nem no século XI, tempo da lenta reconstrução dos campos. Agora, eis que o dinheiro afluía. Os cónegos participavam nos negócios, vendiam pelo melhor preço o trigo e o vinho dos seus domínios e dos dízimos. Cobravam taxas frutuosas no porto e no mercado, apesar das fraudes. Os burgueses eram «seus» homens, isto é, seus súbditos, sujeitos à finta, à talha. Por mais habilidade que pusessem em disfarçar os lucros, era sabido serem ricos. Os senhores da Igreja faziam pressão sobre eles, confiscavam-lhes os tonéis e os fardos. Extorquiam assim uma parte da poupança a homens que se tornavam cada dia mais numerosos, mais prósperos. Por vezes os burgueses recalcitravam. Na amotinação e na violência, formava-se a comuna, associação de combate. No mais aceso da luta, acontecia serem mortos alguns cónegos, por vezes

mesmo o bispo, mas acabava-se sempre num entendimento. O tratado concedia privilégios à cidade. Prometia menos arbitrariedade na taxação. Sempre, no fim de contas, firmava o domínio da catedral sobre as riquezas burguesas.

Estas chegavam ao tesouro episcopal por uma outra corrente, talvez mais abundante, a das esmolas. Os traficantes, com efeito, tinham má consciência. Repetia-se-lhes que «nenhum mercador pode ser agradável a Deus» porque enriquece à custa dos seus irmãos. No século XII, em França, considera-se ainda pecado mortal o facto de ganhar um lucro comercial. Ao envelhecer, o homem de negócios, inquieto pela sua alma, queria resgatar-se com uma doação de peso. Podia agir muito livremente, uma vez que a poupança só a ele pertencia, uma vez que ela não era, como a riqueza fundiária dos nobres, propriedade colectiva duma linhagem cujos membros se uniam para que o património não fosse dilapidado e que longamente disputavam à Igreja os legados demasiado generosos dos seus antepassados. Noutro tempo, as aristocracias rurais tinham dado muito largamente: o poder dos mosteiros assentara nessas oferendas. Mas tornavam-se parcimoniosas. No tempo de Luís VII e de Filipe Augusto, a onda das doações pias vem dos burgueses ricos. Dons em dinheiro na sua maior parte, já não em terras, que fazem passar as peças de moeda das tendas ou dos bancos dos cambistas para as mãos dos bispos e dos cónegos. Finalmente, quando começava a obra duma nova catedral, o prelado podia esperar muito do rei. Este praticava a esmola com mais munificência do que ninguém. O bispo era por vezes seu irmão ou seu primo, sempre seu amigo. Procurava colocar nas boas prebendas canoniais os filhos dos seus vassalos e os clérigos da sua capela. Não recusava nada. Eis como puderam erguer-se, quase simultaneamente, as catedrais francesas.

Alimentadas em todas estas fontes, incrivelmente dispendiosas, as iniciativas episcopais visavam em primeiro lugar celebrar o poder do prelado, a afirmação pessoal da sua glória. O bispo era um grande senhor. Príncipe, gostava que falassem dele. Uma catedral nova parecia-lhe uma proeza, uma vitória, a batalha ganha dum chefe de guerra. Quando Suger descreve os seus empreendimentos de construção, sentimo-lo estremecer de vaidade. Esta vontade de prestígio individual explica o movimento de emulação que ganhou um após outro, em vinte e cinco anos, todos os bispos do domínio real, que, mais tarde, em Reims, incitou o arcebispo a colocar a sua efígie nos grandes vitrais da catedral, no meio do coro dos seus sufragantes, a modificar a disposição do pórtico a fim de que este fosse mais magnífico ainda do que o pórtico recentemente construído pelo bispo de Amiens, seu rival.

A igreja episcopal reconstruída exprime, em segundo lugar, a aliança de Melquisedeque e de Saul, isto é, a união do poder pastoral e da realeza. Tanto como Saint-Denis, mais talvez, é monumento régio. As mesmas torres embebidas na fachada, as mesmas estátuas-colunas ambivalentes,

onde o comum do povo reconhece a figura do rei Filipe de França e da rainha Inês mais do que a de Salomão ou da rainha de Sabá. A catedral nova celebra finalmente a riqueza de toda a aglomeração urbana, desse conjunto confuso de lojas e oficinas que cooperaram, todas elas, no seu levantamento, que ela domina e exalta. É também orgulho burguês. A pululação de flechas, de gabletes, de pináculos que a coroam, ergue-se para o céu como uma cidade de sonho, e nessa ideal cidade de Deus a paisagem urbana encontra-se engrandecida. Quando as comunas passaram a ter selos não encontraram melhor imagem do seu poder do que a silhueta da igreja que dominava a cidade. As suas torres velavam pela segurança do comércio, a sua nave oferecia o único lugar coberto no centro da cidade que, fora dele, não era mais do que uma confusão de vielas estreitas, de cloacas e de pocilgas. Na catedral não se entrava apenas para orar, as associações de ofícios aí se reuniam e a comuna inteira aí afluía para as suas reuniões civis. Por outro lado, ser «homem» da igreja proporcionava privilégios e isenções alfandegárias que os grandes mercadores sabiam apreciar. Os homens de negócios consideraram pois o monumento como seu. Quiseram-no esplêndido, adornaram-no. Outra emulação. Os mercadores de Amiens que vendiam o pastel para a tintura dos panos sentiam bem que o seu poder encontrava ilustração na beleza da sua catedral. Na de Chartres, cada uma das corporações da cidade quis ter o seu vitral. Imensos capitais se investiram assim nestes monumentos. Sem esgotar a prosperidade urbana, consagravam-na a Deus, resgatavam-na, glorificavam-na. Durante a obra, no entanto, os pedreiros, os vidraceiros e os entalhadores de imagens não executavam as ordens dos mercadores de vinhos nem dos mercadores de panos. As suas mãos eram guiadas por professores.

No século XII, as catedrais do domínio capetiano são escolas, as únicas escolas vivas. Na noite carolíngia, os reis de França tinham feito tudo para que de novo resplandecesse um ensino decalcado sobre modelos antigos e romanos. Tinham reconstituído escolas, grandes bibliotecas, oficinas de escrita. Como era natural no seio dum mundo todo rural, onde só os servidores de Deus tinham acesso aos livros e ao saber escolar, onde as abadias constituíam a pedra angular do edifício eclesiástico, estes instrumentos de conhecimento haviam-se concentrado em mosteiros. Durante séculos, os monges ministraram a melhor instrução. Educavam os noviços; acolhiam também jovens nobres: o soberano mandava os filhos para Saint-Denis. Após as perturbações da decadência imperial, em que a igreja secular se afundara na rusticidade cavaleiresca, as escolas monásticas constituíam no século XI, na Gália do Norte, os focos de estudo mais irradiantes. Depois de 1100, o seu brilho empalideceu muito depressa: fecharam-se em si mesmas; recuaram as tarefas educadoras para o interior da comunidade, já não difundem o saber. Por vontade de ascetismo, o claustro separa-se do mundo. Aos monges incumbe somente orar, procurar Deus no isolamento: ensinar torna-se então monopólio dos clérigos.

Tarefa do bispo, em primeiro lugar. Mas este é um senhor demasiado grande: assiste nas cortes dos reis; julga; é visto, couraçado, a conduzir expedições militares. A maior parte das vezes, entrega portanto as suas funções intelectuais aos clérigos da sua igreja, aos cónegos, e especialmente a um deles, que recebe missão de dirigir a escola. O bairro que flanqueia a catedral — e a que se chama sempre o claustro, embora seja aberto — enche-se então de alunos. O movimento que transfere assim a actividade escolar do mosteiro para a catedral é aquele que instala no centro das cidades os focos principais da criação artística. É determinado pelas mesmas mudanças de estruturas, pelo renascimento das permutas, pelos progressos da circulação, pela mobilidade crescente dos bens e dos homens. Acelera as inovações de que a arte litúrgica é lugar.

Porque, na escola episcopal, o ensino ganha um novo estilo. Descontrai-se, abre-se para o universo presente. As abadias viravam as costas ao mundo, separavam-se dele, protegiam-se dele pela clausura, que o monge não devia transpor. No mosteiro, a educação não se fazia em grupo, antes por pares: cada jovem ligava-se a um veterano que guiava as suas leituras e as suas meditações, o iniciava, o conduzia de degrau em degrau pelas vias da contemplação. Inversamente, a escola catedral é uma aula: um grupo de discípulos reúne-se aos pés dum mestre que para todos lê um livro, o comenta. Estes estudantes não vivem fechados. Misturam-se com o século. São vistos nas ruas da cidade. Claro que todos, ou quase todos, pertencem à Igreja: são clérigos, tonsurados, submetidos à jurisdição do bispo. Aprender é um acto religioso. Mas a missão para que o ensino os prepara é activa; é secular; é pastoral: é um ministério da palavra. São chamados a espalhar entre os laicos o conhecimento de Deus.

O mundo novo que o progresso faz emergir da rudeza reclama mais homens capazes de compreender e de exprimir-se. Os jovens, que trocaram as armas e as cortes cavaleirescas pelo serviço de Deus, sabem que, se se formarem nas técnicas do pensamento, terão possibilidade de ocupar na Igreja os melhores postos. Acorrem pois cada vez em maior número junto de cada sede episcopal e os grupos escolares aumentam. Mas, muito móveis, crescem ou estiolam consoante a qualidade daquele que os anima. Porque se diz que em tal capítulo catedral o armário dos livros está mais bem provido, o mestre é mais sábio, mais hábil, e que será bom para futuro poder dizer que se foi seu aluno. Assim, umas escolas eclipsaram as outras, e a actividade intelectual concentrou-se rapidamente em redor de alguns focos principais onde se podiam seguir as lições de vários professores, passar de um para outro, onde a formação começava a distribuir-se por vários ciclos. Laon, Chartres, foram, no limiar do século XII, os primeiros pontos de concentração escolar. Quando a obra de Saint-Denis fechou, Paris ultrapassara-os decididamente — vitória que, em grande parte, resulta da glória de Abelardo, o mais genial dos mestres desse tempo. Em 1150, na cidade régia, centenas de estudantes acotove-

lavam-se vindos já não só dos campos próximos da Ilha-de-França, mas da Normandia, da Picardia, dos países germânicos, sobretudo de Inglaterra. O ensino era dado no claustro de Notre-Dame, mas agora também se estudava na margem esquerda do Sena, no monte de Santa Genoveva. Mestres mais independentes, mais audaciosos, e cuja escola por isso mesmo era mais frequentada, alugavam tendas sobre o Petit Pont, na rua do Fouarre. Em 1180, um Inglês, antigo aluno, fundou o primeiro colégio para estudantes pobres. Ao sul do Sena, formava-se um novo bairro, votado todo ele aos estudos, frente à Cité, bairro das pessoas do rei, frente à Grève e ao Pont-au-Change, bairro dos negócios. A grande cidade, onde a arte da França ia instalar o seu foco, ganhava assim uma tripla função, real, mercante, universitária. Nas vielas das escolas nascia um espírito novo.

No interior dos mosteiros, e ainda em Saint-Denis, estudar era um exercício fechado sobre a contemplação, baseado na meditação solitária do texto sagrado e no lento caminhar do espírito ao correr dos símbolos e das analogias, pouco diferente da oração e do canto coral. Ao passo que em Chartres, em Laon, em Paris, o mesmo dinamismo que empurrava os homens de negócios para as aventuras comerciais arrastava os jovens clérigos para as conquistas do espírito. Não se lia, não se meditava apenas, discutia-se. Mestres e estudantes enfrentavam-se em justas, de que os primeiros nem sempre eram vencedores. A escola catedral aparecia como uma liça, lugar das proezas verbais, tão exaltantes quanto as proezas guerreiras, e que, como estas, preparavam para a conquista do mundo. O jovem Abelardo brilhara nestes torneios. Como um herói de cavalaria, ganhara pelas suas vitórias a glória, o dinheiro e o amor das mulheres.

Embora se diversificasse, a progressão dos estudos na escola episcopal continuava fechada no quadro das «artes liberais», aquela que em tempos os sábios tinham exumado de certos tratados didácticos legados pela Antiguidade declinante para os mosteiros carolíngios. A novidade veio de que, passado o meado do século XII, os exercícios do *trivium* se acharam pouco a pouco acantonados num papel preparatório para o que passava a tornar-se a função principal do clérigo, a leitura da *divina página*, a interpretação crítica do texto sagrado, a consolidação da doutrina pela difusão da verdade. O estudante recebia uma iniciação gramatical e retórica. O comentador da Bíblia trabalha sobre palavras, de que é preciso perscrutar o sentido e discernir claramente a ordenação. Palavras latinas. Os mestres liam portanto diante dos alunos principiantes os textos clássicos da latinidade, que despertavam desconfiança nos claustros cluniacenses, Cícero, Ovídio, Virgílio. Os melhores não eram insensíveis à sua beleza. Comunicavam o seu fervor. Abelardo e muitos outros, o próprio S. Bernardo, ficariam toda a vida fascinados por estes modelos. O ensino tendia desta maneira para o classicismo, e o desenvolvimento das escolas urbanas não contribuiu pouco para restaurar, no pensamento daqueles que iam conceber a decoração das catedrais novas, o gosto do antigo e o sentido

da plenitude humana. Os seus olhos abriam-se. Desligavam-se das formas românicas, tendiam a preferir-lhes os marfins carolíngios, os valores plásticos do bronze e dos esmaltes mosanos. Nas escolas de Chartres, nas escolas das margens do Loire, votadas mais do que as outras às harmonias clássicas da Visitação de Reims.

Todavia, isto não era mais do que formação preliminar. Em Laon e sobretudo em Paris, a dialéctica tornou-se o ramo principal do *trivium*. Arte do raciocínio, exercício da *ratio*, a dialéctica coloca na primeira linha das faculdades do clérigo a razão, «honra do homem», como proclamara cem anos antes o mestre Bérenger de Tours. Honra do homem, mas também sua luz específica, o reflexo do divino projectado no seu ser. Todos os professores e todos os seus discípulos consideram a inteligência a arma mais eficaz, aquela que pode levar às verdadeiras vitórias e que permite penetrar pouco a pouco os mistérios de Deus. Uma vez que se considerava que todas as ideias encontravam o seu princípio no pensamento do Deus Criador e que se revestiam no texto da Escritura duma expressão imperfeita, velada, dissimulada sob termos muitas vezes obscuros e por vezes contraditórios, era ao raciocínio lógico que competia dissipar essas sombras e resolver essas contradições. Partir da palavra, descobrir a sua significação profunda — mas pelos rigores do tratamento dialéctico e não já deixando-se arrastar, como nos claustros cluniacenses, pela fantasia meditativa. À partida: duvidar. «Vimos à procura duvidando, e pela procura percebemos a verdade», ensinava Abelardo que, no seu *Sim e não*, confronta as passagens discordantes da Escritura a fim de reduzir, talvez, o seu desacordo. Exposição de textos isolados que a inteligência vira do avesso, interpreta num sentido e no outro: interrogação; discussão; conclusão, por fim: as «sentenças». Tal é o método que Abelardo experimenta e faz triunfar. A esta atitude de liberdade, muitos chamavam presunçosa, perniciosa, e alguns demoníaca. Abelardo justifica-se: «Os meus estudantes reclamavam razões humanas e filosóficas; precisavam mais de explicações inteligíveis do que de afirmações; diziam que é inútil falar se não se exprime a inteligência da proposta e que ninguém pode acreditar em nada sem primeiro compreender.»

O instrumento racional aperfeiçoou-se depressa, pela progressiva assimilação de processos intelectuais que o Ocidente foi buscar a províncias culturais exteriores à cristandade latina e muito mais ricas do que esta alguma vez fora: ao saber do mundo muçulmano e, por seu intermédio, ao da Grécia antiga. Vitoriosa do Islão, a cristandade começava a pilhar as suas riquezas. Em Toledo reconquistado, grupos de clérigos latinos e de judeus haviam empreendido imediatamente a tradução dos livros árabes e das versões que eles continham dos textos gregos. Os exércitos que rechaçavam pouco a pouco os infiéis eram formados essencialmente por cavaleiros de França. Foram pois padres de França que primeiro trabalharam na exploração intelectual dos triunfos militares. O trabalho dos tradutores de Espanha aproveitou pois às escolas de França, primeiro

a Chartres, depois a Paris: as suas bibliotecas acolheram os livros novos, e pouco depois os tratados lógicos de Aristóteles. Estes ofereciam aos mestres uma ferramenta dialéctica de que os monges do Ocidente só tinham entrevisto até aí o reflexo deformado, empobrecido e irrisório através de Boécio. Depois de 1150, para João de Salisbury, que estudara em Paris, Aristóteles tornou-se o Filósofo, e a dialéctica a rainha do *trivium*. Nela se apoiam todos os progressos do espírito que, pela *ratio*, ultrapassa e torna inteligível a experiência dos sentidos, depois pelo *intellectus* reporta as coisas à sua causa divina e capta a ordem da criação, para chegar enfim ao verdadeiro saber, à *sapientia*. Enquanto Pedro Lombardo, no seu *Livro das Sentenças*, expõe em Paris a primeira análise lógica do texto bíblico, perto dele, Pedro de Poitiers ainda é mais audacioso: «Embora haja a certeza, compete-nos contudo duvidar dos artigos da fé, e procurar, e discutir.»

Desta dúvida, desta procura, destas discussões, a jovem teologia tira a sua força — mais seca, mas reforçada, vigorosa, rigorosa. Abelardo atraíra contra si o ódio tenaz dos monges de Saint-Denis ao ser o primeiro a pôr em questão a identidade do Dinis cujas relíquias eles veneravam e de Dinis, o Areopagita. Contra este último, teve a coragem de propor uma outra *Theologia*. Esta, na verdade, assenta ainda na iluminação: «A luz do sol material não é em nós o fruto do nosso próprio esforço de apreensão, mas por si mesma se espalha sobre nós para que a gozemos. Do mesmo modo nos aproximamos de Deus na medida exacta em que ele próprio se aproxima de nós, dando-nos a sua luz e o calor do seu amor.» Para os professores, Deus continua a ser portanto luz, e é por isso que as catedrais que eles construíram se ergueram mais luminosas ainda do que o primeiro Saint-Denis. Mas tornaram-se também mais evangélicas. Porque o pensamento das escolas prossegue a transferência do Antigo Testamento para o Novo, toma mais clara consciência da encarnação. Apoia-se mais firmemente no preâmbulo de João, e em todos os textos que mostram no Verbo de Deus a verdadeira luz, por quem tudo foi feito, que é vida e que ilumina todo o homem que vem a este mundo. Aos olhos dos mestres das escolas urbanas, preocupados com o rigor e que querem compreender aquilo de que falam, Deus não se mostra já tantas vezes como o foco deslumbrante cujos esplendores intemporais cegavam as contemplações monásticas; viam-no antes com o aspecto dum homem. Como eles, Cristo é um doutor que dispensa as luzes da inteligência; como eles trazendo um livro, como eles ensinando: um irmão.

Este pensamento quer ser lúcido. Liberta o homem do formalismo, distingue a vontade do acto. Para Heloísa, Abelardo proclama: «o crime está na intenção, não na falta». Este pensamento procede por análise, por dissociação progressiva da complexidade. Propõe uma representação articulada do real cuja unidade — como a da catedral nova — reúne numa soma a diversidade de elementos discretos. O que vê é a natureza. Explora-a porque, diz ainda Abelardo, «há nas ervas, nas sementes, na

natureza das árvores e das pedras, muitas forças capazes de comover e de apaziguar as vossas almas». O que também diz S. Bernardo, quase com mesmos termos. Descreve — e com ele a escultura das catedrais — o mundo criado tal como aparece aos olhos. Thierry de Chartres empreende a primeira interpretação do texto do Génesis que não se baseia já numa simbólica, mas numa física. Reduz a obra de Deus ao jogo dos quatro elementos do cosmos e das esferas concêntricas: o fogo mais leve evade-se para os confins do espaço; da água que se evapora nascem as estrelas; do calor, a vida e todos os seres animados do mundo. O universo deixa de ser um conjunto de sinais onde o imaginário se perde, reveste-se duma figura lógica que a catedral tem por missão reconstituir situando no seu lugar todas as criaturas visíveis. Passa a competir ao geómetra, pela ciência dedutiva das matemáticas, transpor para o concreto, encarnar na pedra o fantástico aéreo da Jerusalém celeste, que os vitrais de Saint-Denis continuam a evocar nas suas irradiações luminosas.

As matemáticas são outra conquista sobre a cultura do Islão vencido. Em Espanha, na Itália do Sul, os clérigos descobriram pouco a pouco nos livros árabes não só a filosofia dos antigos Gregos, mas a sua ciência. Para as escolas de Chartres, traduziu-se Euclides, Ptolomeu, tratados de álgebra. No seio das classificações do saber que substituem pouco a pouco o esquema do antigo *trivium*, a geometria, a aritmética instalam-se em bom lugar. No seu *Didascalicon*, o mestre parisiense Hugo de Saint-Victor coloca a par das artes liberais as artes mecânicas. Pela primeira vez, em Saint-Denis, a ordenação dum monumento fora determinada «com a ajuda dos instrumentos da geometria e da aritmética» e, com toda a evidência, a planta da cripta, que tinha de respeitar substruções do século IX, teve de ser estabelecida pelo desenho e pelo compasso. Este recurso eximia a nova arquitectura ao empirismo das construções românicas. A sua armadura lógica libertava-a do material, autorizava-a a conceber edifícios menos apertados, menos atarracados, mais translúcidos. Finalmente, o cálculo dos matemáticos proporcionava o meio de dar realidade a estas construções racionais. Os arcobotantes, que foram inventados em Paris em 1180 para erguer mais alto a nave de Notre-Dame, são filhos da ciência dos números. Implantada sobre a escola catedral, a arte de França compraz-se em figurar no envasamento das suas igrejas as sete artes liberais. Desde o final do século XII, era arte de lógico. Ia tornar-se arte de engenheiro.

★

As novas catedrais nasceram numa sociedade cujo ideal de santidade continuaria ainda a ser, por algum tempo, monástico. Na época de Abelardo e dos arcobotantes de Notre-Dame, não estava concluído o largo movimento espiritual que, desde o triunfo do cristianismo e do desmoronamento de Roma, procurara a via de salvação numa recusa do mundo

Para os contemporâneos de Filipe Augusto ainda, fugir ao perigo, salvar a alma, consistia primeiramente em «converter-se», em vestir o hábito de S. Bento, em retirar-se para um claustro. Não o claustro aberto dos cónegos e dos escolares, mas o dos monges.

Tratava-se na verdade dum monaquismo reformado, dum monaquismo renovado. A antiga interpretação da regra beneditina, a de Cluny, que se adaptara tão perfeitamente às estruturas senhoriais da primeira idade feudal, estava agora condenada. Censurava-se aos cluniacenses viverem como nobres, não estarem bastante afastados do século. Criticava-se a sua recusa em trabalhar, o seu conforto, o gosto do fausto que era o que sustentava ainda o empreendimento de Suger. Um mundo que o dinheiro penetrava, que prosperava, se adornava e acostumava aos prazeres, estabelece por compensação os seus modelos de perfeição na pobreza, na solidão, no trabalho e no despojamento total. Para se salvar, confiava nos ascetas. Venerava os ermitas que iam para as florestas viver de ervas e raízes. Um cavaleiro, tocado pela graça, que decidisse romper com os seus, deixar as armas e a glória, já não entrava num priorado cluniacense. Não teria quebrado suficientemente os seus elos com o mundo de poderes, de nobreza e de luxo de que queria fugir. Fazia-se carvoeiro. Nos anos que rodeiam 1100 tinham-se formado portanto novas ordens religiosas. A Cartuxa propunha as virtudes radicalmente novas dum monaquismo à oriental, o do deserto: fuga para os rochedos, o pão e a água, o silêncio da cela. Contudo, o grande êxito foi para fórmulas menos duramente opostas às de Cluny e que se dedicavam a conciliar a prescrição beneditina de vida comum e o ascetismo. No ano em que foi consagrado o coro de Saint-Denis, no ano em que se iniciou em Chartres a obra do portal real, a França assistia a um segundo triunfo monástico, o da ordem de Cister: em 1145, mais de trezentos e cinquenta mosteiros dispersos por todo o Ocidente, a sede pontifícia ocupada por um cisterciense, e São Bernardo dominando o mundo. Pode não se gostar deste homem violento, descarnado, animado pelo furor de Deus, envolvendo-se numa luta de vida ou de morte contra Abelardo, a quem derruba, fustigando a Cúria romana e a sua propensão para as glórias temporais. Mas é S. Bernardo que lança as cruzadas, que aconselha os reis, que os morigera, que parte a pregar em Albi contra os cátaros. Está em toda a parte. Elegem-no arcebispo de Reims e ele recusa: mantém-se monge. Conduz os monges brancos à conquista da Igreja e do século.

Este triunfo, de que S. Bernardo é artífice, prolongou-se para além de 1200. Cister foi durante muito tempo o viveiro dos bons bispos, o ferro de lança do combate contra a heresia. As suas casas continuavam a enxamear: duzentas abadias foram ainda fundadas no século XIII. Os cistercienses povoavam a corte do rei de França; rodeavam Branca de Castela. O mosteiro mais caro a S. Luís foi cisterciense, Royaumont. O rei dedicava-se a seguir a regra dos monges, a trabalhar com as suas mãos, em silêncio. Teria querido que toda a sua casa o imitasse. «Quando

se fazia um muro na abadia de Royaumont, o santo rei ia muitas vezes a essa abadia ouvir missa ou um outro serviço, ou para visitar o lugar. E como os monges iam, segundo o costume de Cister, depois da hora de terça ao trabalho, para levar as pedras e a argamassa até onde se fazia o muro, o santo rei agarrava na padiola e levava-a carregada de pedras. Ele ia à frente e um monge atrás. Nesse tempo, o santo rei fazia transportar a padiola pelos seus irmãos; e também por outros cavaleiros da sua companhia, e porque seus irmãos queriam às vezes falar, gritar e brincar, o santo rei dizia-lhes: «Os monges estão agora calados, nós também o devemos estar.» Como os irmãos do santo rei levavam a padiola muito carregada e queriam descansar a meio do caminho, antes de chegarem ao muro, dizia-lhes: «Os monges não descansam, nós não devemos descansar.» Assim o santo rei ensinava a sua casa a bem proceder.» No tempo de São Luís, a falar verdade, já tinha passado o momento de Cister. Os seus mosteiros, perfeitamente inseridos nos mecanismos do progresso agrícola, tinham-se tornado excessivamente ricos. Eram criticados por sua vez. O que não impede que a mística cirterciense tenha marcado profundamente o tempo das primeiras catedrais.

Ora, o claustro de Cister situava-se resolutamente em oposição à escola episcopal. Os seus monges erguiam-se contra as cidades donde tinham fugido, contra os clérigos que eles consideravam inferiores na ordem das hierarquias espirituais, contra o ensino escolástico, a seus olhos inútil, contra Paris, nova Babilónia e perdição dos jovens espíritos. Em 1140, S. Bernardo fora a Paris com o único fim de «converter» os estudantes, de os fazer abandonar, de os desviar dos estudos. O sermão *Da conversão* que compôs em intenção deles — e que teve êxito — propunha, contra Babilónia, o refúgio, o «deserto», único caminho da salvação. Não dispõem as lições dos mestres «uma interposição sem proveito entre a alma e Cristo»? Para quê segui-los? «Tu encontrarás mais nas florestas do que nos livros; as árvores e os rochedos ensinar-te-ão coisas que nenhum mestre te dirá.» Para S. Bernardo, discutir a partir do texto sagrado é um pecado. Nada mais pernicioso que a dialéctica, que o raciocínio, esforço vão para tornar a fé inteligível. Combateu encarniçadamente os professores, reuniu a toda a pressa um concílio em Sens para condenar a lógica de Abelardo, um concílio em Reims para condenar a de Gilberto de Porée. Como Pedro de la Celle, abade de Saint-Rémi de Reims, Bernardo julgava, com efeito, que «a verdadeira escola, aquela onde não se paga ao mestre, aquela onde não se discute», é a de Cristo. Cister e os círculos religiosos que recebiam a sua influência não recusavam o estudo, a reflexão sobre a Escritura, mas orientavam-no doutro modo, persuadidos de que, no homem, o reflexo de Deus não reside na razão, mas no amor: «A inteligência é o próprio amor.»

Contra os artifícios racionais dos filósofos modernos, considerados desviados no verdadeiro sentido da palavra, desenvolveu-se pois uma corrente de pensamento de que Bernardo e os cistercienses foram os

preparadores. Alimentava-se na fonte mãe do misticismo latino, em Santo Agostinho. Por esse motivo, esta corrente pôde atrair a si os mestres de certas escolas capitulares que não tinham avançado tanto pelos caminhos da dialéctica como as escolas parisienses e particularmente os mestres de Chartres. Estes, a partir de 1100, haviam ordenado as suas lições em redor dos raros escritos de Platão que lhes eram acessíveis, alguns pedaços do *Timeu*. O pensamento de Suger devia muito a este ensino. Difundidas por Chartres, estas concepções de inspiração platónica, que convidavam menos às reflexões lógicas do que às efusões do coração, vieram implantar-se um pouco mais tarde numa outra escola urbana, em Paris mesmo. Não na Notre-Dame, mas na abadia de Saint-Victor, um ermitério que um cónego professor, depois de se ter «convertido», fundara às portas da cidade. Os seus discípulos viviam em ascetismo. Eram clérigos, no entanto, e continuavam por isso a cumprir a missão que lhes era própria: ensinar. Mas apontavam aos alunos as vias agostinianas da contemplação. Sem dúvida os Vitorinos não condenavam expressamente o instrumento dialéctico. Ricardo de Saint-Victor toma a defesa dos humanistas e dos filósofos de Notre-Dame e da montanha Santa Genoveva. A alma, dizia ele, deve usar de todas as suas capacidades, e particularmente da razão; Deus é razão: podemos aproximar-nos dele por este atalho. Mas não será mais do que uma aproximação. Só o impulso do amor permite chegar ao grau supremo do conhecimento, à plenitude da iluminação. Quanto a Hugo de Saint-Victor — como Santo Agostinho e como Suger —, proclama que cada imagem sensível é sinal ou «sacramento» das coisas invisíveis, as que a alma descobrirá quando se tiver libertado do seu invólucro corporal. Para os conduzir a esta visão, Hugo convida os discípulos, seguindo Santo Agostinho, a uma progressiva ascensão espiritual: que partam da *cogitatio*, duma exploração da matéria e do mundo perceptível, sobre que deve necessariamente apoiar-se o pensamento abstracto; todavia, o homem interior deve subir mais alto, chegar à *meditatio*, retorno introspectivo da alma sobre si própria, atingir enfim a *contemplatio* que é intuição da verdade. Cister retoma esta doutrina. E foi nos seus mosteiros, onde se vive em total abstinência, que se desenvolveram tais exercícios de iluminação contemplativa. Guilherme de Saint-Thierry, que dialogava em 1145 com os Cartuxos, celebra o amor mediador. Humanista, encontrara consolidação, enriquecimento do seu pensamento na leitura do tratado cicerónico *Da amizade*, na *Arte de amar* de Ovídio, isto é, nos mesmos textos que usavam então os clérigos das escolas do Loire e os trovadores com quem se cruzavam nas cortes principescas, para afinar a teoria duma outra eleição amorosa, esta profana: o amor cortês. Do mesmo modo que o cavaleiro é convidado a conquistar pouco a pouco o amor da sua dama por meio de proezas sucessivas e pela sublimação do desejo, assim Guilherme de Saint-Thierry leva os seus discípulos místicos por uma procissão por graus que do corpo, sede da vida animal, se eleva à alma, sede da razão, depois ao espírito

que os coroa, sede do êxtase amoroso. Pelo fogo do amor, verdadeira inteligência de Deus, «a alma passa do mundo das sombras e das figuras para a luz do pleno meio-dia, na luz da graça e da verdade».

S. Bernardo, o homem do século, fez-se campeão apaixonado desta concepção. Levou-a à sua plenitude na sequência dos sermões sobre o *Cântico dos Cânticos*, sua grande obra. Bernardo está esmagado pela grandeza de Deus. Do Deus Uno. Não pode suportar os dialécticos que põem em questão a sua unidade, Abelardo, Gilberto, que dissociam a Trindade, e cuja análise racional, impotente para elevar o homem até ao mistério, só pode rebaixar Deus, desagregá-lo. Como apreender o inefável na sua plenitude? Pela renúncia perfeita. Só depois de ter vencido o corpo, depois de ter subido os doze degraus da humildade, o homem, assim purificado, pode esperar chegar a conhecer-se a si próprio, finalmente como imagem de Deus. Imagem fiel e que só é dissemelhante da perfeição divina pelo pecado que a embacia. Que ele se deixe levar pelo amor: «A causa que leva a amar Deus é Deus.» Nas cinco palavras latinas desta fórmula se resume o duplo movimento que, entre as hierarquias de Dinis, o Areopagita, engendra a circulação da luz. S. Bernardo usa metáforas luminosas de Dinis, mas vai buscar outras ao *Cântico*, estas nupciais: a união extática da alma e de Deus é núpcia, união de amor, o «beijo da esposa». Acordo das vontades sem confusão das substâncias, mas que verdadeiramente deifica a alma. «O que ela sente é inteiramente divino; ser assim afectado é ser deificado.» A alma funde-se nesta união como o ar inundado da luz do sol nessa mesma luz: mas só toda despojada lá chega. «Como estaria Deus todo em todos se restasse no homem qualquer coisa do homem; permanecerá a substância, mas numa outra forma, uma outra glória, um outro poder.» Para subir ao céu empíreo, Dante toma S. Bernardo por guia.

O pensamento de Bernardo, tão próximo da teologia dionisina, devia suscitar uma arte que se conciliasse com a arte de Suger. Salvo num ponto, contudo, capital: não podia admitir o seu fausto. A arte do claustro cisterciense e da igreja que o ladeia é feita em primeiro lugar de despojamento. Recusa todo o adorno. Condena assim Saint-Denis, que o próprio Bernardo invectiva: «Sem falar da imensa altura dos vossos oratórios, da sua desmedida extensão, da sua largura excessiva, das suas sumptuosas decorações e das suas pinturas que excitam a curiosidade, cujo efeito é desviar para elas a atenção dos fiéis e diminuir o recolhimento, que recordam de alguma maneira os ritos dos judeus — porque quero acreditar que em tudo isto se propõe a glória de Deus —, contentar-me-ei, dirigindo-me a religiosos como eu, com falar-lhes a mesma linguagem que um pagão fazia ouvir a pagãos como ele. Para que serve, dizia ele, oh pontífice, este ouro no santuário? Para que serve, dir-vos-ei também, mudando só o verso e não o pensamento do poeta, para que serve, na casa dos pobres como vós, se realmente sois verdadeiros pobres, todo esse ouro que brilha nos vossos santuários? Expõe-se a estátua dum santo ou

duma santa e julga-se que ela é tanto mais santa quanto mais carregada de cores estiver. Então junta-se uma multidão para a beijar, e ao mesmo tempo é-se instado a deixar uma oferenda; é à beleza do objecto, mais do que à sua santidade, que se dirigem todas estas manifestações de respeito. Penduram-se também nas igrejas rodas que são mais do que coroas, carregadas de pérolas, rodeadas de luzes, incrustadas de pedras preciosas dum brilho mais brilhante ainda do que o das luzes. À guisa de candelabros, vêem-se verdadeiras árvores de bronze trabalhadas com uma arte admirável e que não deslumbram menos pelo brilho das pedrarias do que pelo dos círios de que estão carregados. Oh, vaidade das vaidades, mas loucura ainda mais do que vaidade! A igreja cintila por todos os lados, mas os pobres não têm nada, as suas pedras estão cobertas de dourados e os seus filhos estão privados de vestes; os curiosos encontram na igreja com que satisfazer a sua curiosidade, e os pobres não encontram com que sustentar a sua miséria».

O espírito de renúncia faz banir todo o ornamento da igreja. Nada de imagens. Logo que S. Bernardo ganhou influência na congregação cisterciense, os monges brancos hesitaram em ilustrar os seus livros; enquanto S. Bernardo viveu, a admirável oficina de pintura dos primeiros tempos não retomou plena vitalidade. Foram igualmente condenadas a monumental demonstração de verdade, a decoração esculpida que os mosteiros de Cluny tinham erguido nos seus portais. A abadia cisterciense não tem fachada, nem sequer porta: fecha-se sobre si própria. É nua, é simples. «Que aqueles a quem o cuidado do interior faz desprezar e desdenhar tudo o que está fora, levantem para seu uso edifícios consoante a forma da pobreza, consoante o modelo da santa simplicidade e as linhas traçadas pela modéstia de seus pais» (Guilherme de Saint-Thierry). Logo pela sua estrutura, pelos ritmos da construção, pela disposição simbólica, o edifício eclesiástico, pedra angular, imagem de Cristo, deve conduzir o espírito para as alturas místicas. A luz do dia descreve na sua moldura imóvel os círculos do movimento cósmico. Traça os caminhos da contemplação. «Não é mudando de lugar que devemos aproximar-nos, mas por claridades sucessivas», diz S. Bernardo, «que não são corporais, mas espirituais. Que a alma procure a luz seguindo a luz». O monumento, pelas suas proporções, submete-se à discrição prescrita pela regra de S. Bento. Nenhuma tensão vertical, nenhum orgulho, um equilíbrio de acordo com a medida do universo. Do mesmo modo que nas atitudes intelectuais, Cister, na sua concepção das massas arquitecturais e das relações que as unem, prolonga a tradição beneditina. As suas igrejas são atarracadas como todas as igrejas românicas do Sul da Gália.

A sua arte acompanha contudo Saint-Denis e as primeiras catedrais em dois pontos, em primeiro lugar pela significação dada à luz. Abrem-se vãos amplos, adornados de vitrais que são grisalhos não figurativos e que deixam penetrar largamente a luz. Para este vazamento do muro, a igreja cisterciense adopta a cruzaria de ogivas. A ordem de Cister, primeiro

estabelecida na Borgonha e na Champanha, mas cujas abadias filhas depressa se espalharam duma ponta à outra da cristandade latina, contribuiu desta maneira para difundir, no conjunto do mundo cristão, a arte de França, o *opus francigenum*. Projectou os modelos dela até ao coração do Sul indócil, a Poblet na Catalunha, a Fossanova na Itália central. S. Bernardo, por outro lado, foi o chantre da Virgem. Via nela a esposa do *Cântico*, a mediadora das núpcias. Fez da arte cisterciense uma arte marial como a das catedrais.

Suger introduzira Maria no seu sistema de concordâncias iconográficas: a mãe de Deus cooperava na encarnação. Mas, mesmo assim, ocupava em Saint-Denis um lugar menor, ao passo que, nas catedrais de França, todas dedicadas a Nossa Senhora, tomaram lugar no coração da decoração monumental representações da maternidade divina, que passavam a captar a devoção das multidões. Presidindo na postura hierática dos ídolos dourados do Auvergne românico, estas figuras esculpidas não falavam ainda de ternura, mas de soberania e de vitória. A Virgem Mãe apaga as faltas da mulher. Faz fugir os demónios, os desejos turvos, os sonhos impuros. Resgata-as. Para elas foram naturalmente as efusões místicas de todos estes homens que se esforçavam à castidade, dos cónegos a quem se impunha o celibato e, claro está, dos monges de Cister.

Majestosamente, a Virgem introduz-se na piedade do século XII, rodeada de toda uma escolta de santas: pecadora, esperança das prostitutas, Madalena triunfa em Vézelay e na Provença. Ora, no mesmo momento em que se inicia o desvio do cristianismo para valores femininos, começava-se a exaltar a mulher nas cortes cavaleirescas das terras do Loire e do Poitou. Os cantos celebram os atractivos da esposa do senhor, da dama, e nos jogos da cortesia todos os jovens nobres procuravam ganhar o seu coração. O culto da Virgem e o culto da dama procedem de movimentos distintos, desenvolvidos no fundo das mentalidades e de que a história mal entrevê ainda a força e os ritmos. Mas respondem-se. Um facto surge em plena claridade: os poemas latinos que o abade Baudry de Bourgueil dedicava às princesas angevinas, as canções compostas por Cercamont e por Marcabru para as câmaras das damas na Aquitânia, todos os romances construídos sobre os temas antigos, sobre a história de Eneias ou sobre a de Tróia, primeiras narrativas cujas aventuras não foram apenas militares mas amorosas, acompanham Guilherme de Saint-Thierry e tudo o que ele introduzia de Ovídio no seu *De natura amoris*. As mesmas fontes humanistas, o mesmo vocabulário, a mesma sequência de provas, os mesmos desejos, a mesma esperança de união. Toda uma floração literária, profana tanto quanto sagrada, acompanha a estatuária de Chartres e responde ao lirismo marial de São Bernardo. A França desse tempo descobre o amor — o amor cortês ao mesmo tempo que o amor de Maria. Ambiguidade. Sublimar o erotismo carnal, captar estas correntes de sensibilidade, desviá-las para as liturgias da Igreja, tal foi a tarefa dos prelados, a tarefa, em primeiro lugar, dos monges. Pedro o Venerável,

abade de Cluny, Bernardo de Claraval, quantos outros compuseram em honra da Virgem de majestade hinos e sequências que, na resplandescência das luzes e nos fumos do incenso, se engastavam entre as inflexões do canto litúrgico! As encantações preludiavam as cerimónias duma sagração: a da Mãe de Deus.

Em nome desta rainha, S. Bernardo, que desafiava os professores, desafiou os cavaleiros das cortes principescas. Teria querido convertê-los a todos, trazê-los ao verdadeiro caminho. Inspirara a regra duma nova ordem religiosa, a do Templo, congregação de guerreiros «convertidos», tornados monges mas sem deixarem de ser cavaleiros, *nova militia* em que os paladinos viravam as suas armas contra os inimigos de Cristo e o seu amor para Nossa Senhora. S. Bernardo fizera um apelo a todos os guerreiros de França para que seguissem o seu rei numa nova cruzada, a fim de que a turbulência deles se disciplinasse sob o estandarte de Deus. No mesmo espírito, esforçava-se por inclinar para os caminhos do misticismo os sentimentos desde há pouco desabrochados que as canções de amor e os romances celebravam na linguagem cortês. Não falhou completamente. Sob o seu impulso, uma parte da lírica cavaleiresca caminhou para uma conversão de que os encantamentos florestais da *Demanda do Santo Graal* marcaram depois de 1200 o êxito e de que Chrétien de Troyes dera já testemunho alguns anos antes: enquanto os seus primeiros heróis praticam ainda uma religião ritual, Percival, cujas proezas aquele empreendeu contar antes de 1190, encarna um cristianismo de orações, de adoração, de amor do Deus salvador, um cristianismo de penitência, e a sua virtude maior é a pureza. Depois de São Bernardo, os jovens nobres de França abordam a cerimónia de armar cavaleiro, os velhos ritos de iniciação guerreira, como um verdadeiro sacramento. A ela vão no meio dos padres; preparam-se por uma noite de orações passada no oratório; um banho, novo baptismo, lava-os das suas máculas; vão entrar numa Ordem cujos membros praticam as virtudes de Cristo, ou pelo menos deveriam praticá-las. Na verdade, porém, o êxito cisterciense foi parcial e de superfície. O arrebatamento de alegria profana que a cavalaria levava consigo, as suas esperanças de conquista, o seu gosto do luxo e dos prazeres não se deixavam vencer tão facilmente.

Cister, aliás, em 1190, afundava-se no século. Contava-se por toda a parte que, escondidas nas florestas, as suas abadias regurgitavam de opulência — o que era verdade. Os monges brancos possuíam agora os seus dízimos, os seus rendeiros, os seus servos. Viviam, como todos os senhores, do trabalho dos outros. Saíam cada vez em maior número do seu deserto: eram por demais vistos. S. Bernardo indignara-se que o quisessem eleger arcebispo, mas Eugénio II deixara o claustro para se instalar no trono de S. Pedro. À aproximação do século XIII, muitos frades o tinham imitado. Usavam a mitra. Por sua vez construíram catedrais. Tinham estudado, e a ordem não tardou a fundar em Paris uma filial que abria para as escolas. O clero de Toulouse escolhia para bispo o abade do

Thoronet, mosteiro cisterciense. Era Folquet de Marselha, um antigo trovador, e a igreja episcopal ia ser reconstruída segundo o modelo das da Ilha-de-França. Mas nesse mesmo momento a cristandade encontrava-se perante um facto evidente. Cister falhara completamente num último combate: extirpar a heresia do Sul.

★

Luz, perseguição de um Deus encarnado, lucidez, lógica: a nova estética, em 1190, está implantada em todo o Norte do reino, de Tours a Reims, no eixo do renascimento carolíngio, no domínio das grandes escolas episcopais, entre campos renovados, sulcados de rotas fluviais de barcas, e no senhorio directo dos Capetos. Através de Cister, a sua influência irradia muito mais longe. Insinua-se no condado de Champanha, na Borgonha: o coro de Vézelay é reconstruído segundo as suas fórmulas. A expansão da arte de Saint-Denis acompanha a do poder real. O rei de França acaba de avançar os limites das suas possessões até Mâcon, até ao Auvergne. Em pessoa, atravessou os limites do reino, visitou a Cartuxa, o túmulo de S. Tiago, Jerusalém. Junto dos mestres parisienses formaram-se os bispos da Alemanha e de Inglaterra. Nestes dois países, novas catedrais, Canterbury, Bamberga, imitam as de França, e podem discernir-se reflexos longínquos destes modelos nos pórticos de Compostela, de Saint-Gilles, de Saint-Trophime de Arles. Para Klosterneuburgo, o ourives Nicolau de Verdun compõe um ambão de esmalte sobre uma iconografia das concordâncias que vem em linha recta de Suger. As vitórias da nova arte rechaçam a imaginária românica. Na Ilha-de-França, esta refugiou-se nos recantos dos portais, entre os demónios do Juízo Final, entre tudo o que se enrosca e rasteja sobre alguns capitéis e nas consolas das estátuas: o velho bestiário figura aqui o mal espezinhado, o pecado, a morte. Estará completamente vencido? Não: mais longe de Paris e de Chartres, estes monstros recreiam-se ainda ao ar livre nas províncias.

Com efeito, nos quatro pontos cardeais, a invasão gótica choca com tradições, crenças, estruturas de pensamento que diferem do das regiões propriamente francesas. Está contida ao norte pelos impulsos de fantasia que brotam das ilhas, da Inglaterra, da Irlanda, pelo gosto do desenho nervoso que desenrola as espirais do sonho e de que os monges escoceses importam para Ratisbona as sinuosidades serpentinas. No Império ergue-se a vigorosa herança otoniana, a arte dos bronzistas que conquista então a Itália e que, pura de qualquer influência francesa, desabrocha nas portas das catedrais, em Pisa, em Benevento, em Monreale, tanto quanto em Gniezno. Finalmente, em todo o flanco sul, a estética românica continua a proliferar. A decoração de Ripoll, a de Notre-Dame-du-Port, em Clermont, datam dos últimos anos do século XII. São românicas e nestas regiões tudo o que vem do Oriente graças às conquistas cristãs reforça as resistências às seduções do gótico. Contribuição da Espanha:

a visão moçárabe inspira cerca de 1190 as últimas ilustrações do *Comentário de Beatus*. Contribuição sobretudo de Bizâncio, que as espalha desde as marcas bávaras pelo leste da cristandade latina e, a partir da corte dos reis de Palermo, por todo o sul, enquanto em Roma prossegue a síntese do classicismo antigo, dos processos românicos e das influências orientais.

A história própria de cada uma destas províncias indóceis pode explicar as resistências que nelas travaram os progressos da estética francesa. Em certas regiões, o vigor prolongado das últimas formas artísticas resulta, da facto, dum atraso de desenvolvimento. Com efeito, nem todos os campos da Europa aproveitaram conjuntamente o renascimento agrícola que, muito mais cedo que noutros lugares, instalara os senhores bispos, entre Chartres e Soissons, na opulência necessária às empresas inovadoras. Nas montanhas do Auvergne, igrejas sem idade nascem dum fundo camponês que escapa à história e continuam a distribuir, numa arte popular paralisada, a moeda miúda das criações do século XI. A Provença, isolada num ângulo morto, abre-se lentamente para as correntes vivificadoras do comércio. Nos limites brumosos do mundo, a Irlanda, a Escócia, a Escandinávia são ainda terras de barbárie. A Inglaterra não tem verdadeiras cidades, a Germânia florestal também não. Os países do Império, onde se canoniza Carlos Magno, ficaram-se a assimilar lentamente a cultura carolíngia. Todas estas regiões têm falta de escolas, ou nestas não penetrou o espírito novo. Ignoram tudo das novas liturgias da luz e da encarnação. O espírito de aventura que incita os mestres a procurar, que os fez obstinar-se em alimentar a fé com um saber lúcido, não as conquistou ainda: o ensino de base continua a ser o canto coral. Aliás, os capítulos das catedrais, onde as salmodias se esvaziam de sentido, estão povoados de feudais. O arcebispo e os cónegos de Lyon, os de Arles, grandes senhores prontos para a batalha, praticam o exercício das armas mais do que o do raciocínio. Nestas províncias, os mosteiros conservam o primeiro lugar entre os focos da vida religiosa, mas confinam-se em liturgias à moda cluniacense. Quando um pensamento se desenvolve, segue um caminho divagante. Ao compor o seu tratado *Das obras divinas*, a abadessa Hildegarda de Bingen inspira-se num poema alegórico que um mestre de Chartres acaba de escrever, mas a matéria que ela aí vai buscar transmuta-se no seu espírito numa sequência de visões difusas, que a atmosfera fantasmagórica dos *Beatus* banha, e quando o abade calabrês Joaquim de Flora vai buscar a Suger a sua teologia para meditar sobre as concordâncias, trata-a de tal maneira que ela deriva para uma utopia messiânica. São resistências dum universo mental atrasado.

★

Noutras zonas, os incitamentos vindos da Ilha-de França defrontam forças novas, libertadas por um impulso de crescimento tão vivo como nos campos parisienses, mas diferentemente orientado.

Ao sul do Loire, todas as forças do espírito cortês se levantavam contra a arte dos bispos. A Aquitânia nunca se submetera ao jugo carolíngio. Lutara obstinadamente contra Pepino, Carlos Magno, Carlos, o Calvo. Recusara as suas escolas, a concepção duma igreja instruída, a fusão do espiritual e do temporal que os reis francos encarnavam, e continuara a dividir a religião e a vida: de um lado, a perfeição do claustro; do outro, as alegrias do mundo. Durante o século XI, a Aquitânia fora o campo de eleição da reforma eclesiástica. Os concílios tinham aqui libertado as comunidades religiosas do domínio dos grandes, separado mais rigorosamente os monges dos laicos: para os primeiros, a castidade, para os outros, as armas e o amor. Os príncipes de Aquitânia não julgavam ter um poder sagrado; preocupavam-se pouco com a liturgia, e as pessoas da sua corte confiavam às orações monásticas a salvação das almas, pensando adquirir, com algumas boas esmolas, graças bastantes para gozarem livremente a vida. Amavam a guerra e a caça tanto quanto os cavaleiros de França, mas moravam em cidades onde as tradições romanas de urbanidade não se tinham degradado tanto: saboreavam também prazeres civis. Um conde de Poitiers, duque de Aquitânia, compôs, cerca de 1100, as primeiras canções de amor que se conhecem, ajustando à melodia das sequências gregorianas as palavras dum louvor à sua dama. Todos os jovens da sua corte o imitaram. Inventaram o jogo de amor em que o amador cobiça a esposa do seu senhor e transpõe para ela a devoção, as atitudes e os serviços do vassalo. As maneiras corteses forjaram-se numa aristocracia cujos impulsos a Igreja, fechada nos seus claustros e nas suas litanias redentoras, travava menos do que ao norte do Loire. Propagaram-se na região toulousina, na Provença, depois na Itália. A nobreza das províncias propriamente francesas acabou por adoptá-las na segunda metade do século XII, não sem remorsos. O rei de França Luís VII, que casara com a herdeira dos duques de Aquitânia, suportou mal os seus modos frívolos. Os monges que o rodeavam (e Suger em primeiro lugar) persuadiram-no de que esses modos eram diabólicos e incitaram-no a repudiar a esposa.

Esta depressa encontrou outro marido: o rei de Inglaterra, Henrique Plantageneta, que possuía também o Anjou pelos seus antepassados e que dominava a Normandia. Este príncipe, após as núpcias, estendeu o seu senhorio sobre uma cadeia de possessões que cobriam quase metade do reino de França. Sonhava eclipsar o Capeto. Desafiou os intelectuais da sua corte a construírem uma estética capaz de rivalizar com a de Paris. Estes clérigos não procuraram baseá-la na fé e na inteligência, mas no prazer e no sonho. Assim, ela nasce duma união entre o espírito cortês, matéria de Aquitânia, e a «matéria de Bretanha», isto é, da Inglaterra. Nas fronteiras galesas, a abadia de Malmesbury, o Saint-Denis dos soberanos de além-Mancha, conservava um corpo de lendas, a lembrança do rei Artur, envolvido nos entrelaços da imaginação céltica. Os literatos ao serviço de Henrique II aí foram buscar os seus motivos. Puseram-se a contar as aventuras maravilhosas de cavaleiros andantes que perseguiam

dragões para alcançarem a sua dama. O amor sombrio de Tristão e Isolda ergueu-se frente às proezas dos ilustres e dos bispos de capacete que nos cantares épicos escoltavam Carlos Magno, frente à cavalaria mística de Percival. Nos países do Oeste, houve também resistência à arte de França: a catedral de Angers, que emprega a cruzaria de ogivas, conserva o volume das igrejas românicas do Poitou. Na verdade, o domínio Plantageneta não conseguiu criar o seu próprio estilo arquitectónico. A sua estética foi quase inteiramente poética: não se vê tradução dela nas artes, a não ser na miniatura inglesa — cujos jogos lineares renegam a estatuária de Chartres — e nos únicos objectos de arte profana que a França conservou dessa época, pratos limousinos, esmaltados de brasões, onde se lavavam os senhores e as suas damas antes de entrarem para os festins de corte. A única ilustração monumental dos poemas escritos pelos príncipes da França do Oeste encontra-se em Itália, nas catedrais. As personagens do romance de Tróia figuram em Bitonto no pavimento de mosaicos, os cavaleiros da Távola Redonda num dos tímpanos de Módena. Um rebento tão longínquo não é inexplicável. As elites italianas acolhiam, como disse, os modos corteses, e, nas cidades de Itália, a catedral, herdeira da basílica antiga, era monumento civil pelo menos tanto como religioso. Muito mais do que a de França, a catedral italiana pertencia ao povo citadino: era verdadeiramente a sua casa.

A sudeste da cristandade latina, com efeito, outras forças talvez mais profundamente enraizadas, em todo o caso mais vivas, e que o avanço do grande comércio mediterrânico a pouco e pouco revigorava, repeliam os modelos da Ilha-de-França. Nestas regiões, o naufrágio da cristandade do Ocidente na barbárie da Alta Idade Média nunca matara completamente as cidades: mais cedo do que noutros lugares, tinham recobrado aqui vitalidade. Os Alemães que desciam dos Alpes para as cavalgadas da coroação imperial espantavam-se, escandalizavam-se também, por vê-las tão poderosas. As comunas tinham rechaçado os barões feudais para os magros castelos do *condado*. Tinham feito vergar o bispo e os seus padres. Venceram Frederico Barba Ruiva e levaram em triunfo para Milão as águias do Império. Nos seus muros desenvolvia-se um tipo de cultura que se libertava, como na Aquitânia, do domínio da Igreja, mas que, no entanto, se apoiava na escola. Porque as escolas italianas não eram clericais. Não começavam por formar em teologia, e os clérigos deste país que queriam estudá-la iam a Paris. Segundo a pura tradição romana, nas cidades desta região, em Pavia e sobretudo em Bolonha, ensinava-se primeiro o direito. Redescobrira-se aqui no final do século XI o *Digesto* de Justiniano, e este texto ocupava nas lições dos mestres o lugar que nos *studia* da Ilha-de-França ocupavam as Escrituras. Aplicavam no seu comentário, como ao dos decretos do direito canónico, métodos semelhantes de análise dialéctica: Graciano, cerca de 1140, para elaborar a *Concordância dos cânones discordantes*, usava as mesmas armas de Abelardo. Esta ciência, porém, dirigia-se ao profano e visava formar homens

de lei para o serviço do imperador e das cidades. Mais ao sul, na Península, nas proximidades das províncias ainda não há muito submetidas a Bizâncio e ao Islão, desenvolviam-se outras formas de ensino, também elas temporais, aplicadas aos cuidados do corpo e não da alma. Os alunos aprendiam aqui a medicina, ou a álgebra e a astronomia, que serviam para traçar horóscopos mais precisos. Comentavam-se traduções de Hipócrates, de Galeno, de Aristóteles. De Aristóteles os professores não liam a obra lógica, mas o *Livro dos meteoros*, e procuravam nos escritos do filósofo aquilo que liga os quatro elementos do cosmos aos humores do homem. Na Itália das comunas vitoriosas, o saber das escolas remetia pois para a prática e para o quotidiano, para a vida terrestre. Era de utilidade imediata para o cidadão. Não incitava a renovar a linguagem da arte sacra. Quanto à vida religiosa, a heresia contaminava-a. A heresia brotava, na Itália como na Aquitânia, no povo laico deixado ao abandono pelos melhores de entre os servidores de Deus, os ermitas reclusos nas grutas e todos os monges, cluniacenses ou cistercienses, que recuavam para os seus claustros.

★

Nas cidades da Europa meridional, a Igreja, com efeito, não pensava ainda em basear no raciocínio a sua doutrina. Não pregava: cantava. O progresso da civilização apurava entretanto a consciência das elites urbanas. Veio um momento em que o ritual das liturgias deixou de satisfazer os cavaleiros, os jurisconsultos, os mercadores, que se sabiam mais ou menos condenados por Deus. Queriam salvar a alma, procuravam alimento espiritual. Não o encontrando na catedral, escutaram nas encruzilhadas pregadores errantes que se dirigiam a eles, lhes falavam na sua língua. Eram trânsfugas, clérigos inquietos que não se tinham sentido bem entre os cónegos ou que não tinham podido introduzir-se nos capítulos catedrais, círculos fechados, povoados de filhos de famílias ricas. Não os tentavam nem o claustro nem o deserto dos ermitérios. Traziam a palavra de Deus, mas violenta, porque os bispos os perseguiam.

A maior parte deles pregava a penitência. A maioria das correntes heréticas mostra-se como uma aspiração à reforma da Igreja. Vem de longe e prolonga, de facto, o movimento reformista do século XI. O clero das catedrais é indigno porque vive na riqueza, na impureza. Que valor podem ter os sacramentos que essas mãos maculadas distribuem e os cantos que saem dessas bocas corruptas? Ora, o povo laico precisa de ritos e de orações eficazes. Que ele expulse os maus padres, que reconduza a Igreja à sua missão espiritual. Estas palavras tiveram eco no meio das lutas comunais e vieram excitá-las. Arrancar ao bispo o seu poder temporal não era libertar ao mesmo tempo a cidade? A exigência de pobreza apostólica justificava as insurreições urbanas. O clérigo Arnaldo de Bréscia, aluno dos mestres parisienses, que encabeçava em Itália o movimento

purificador, abriu o caminho ao estabelecimento duma comuna em Roma, em 1146, em nome da pobreza de Cristo. Queimaram-no nove anos mais tarde: por ter incitado os prelados a levar a existência de Jesus, foi denunciado como herético. Ao propagar-se nos meios burgueses, a mística de despojamento libertava-se, entretanto, pouco a pouco, da intenção política. O mercador lionês Pedro Valdo não era um cabeça de motim. No Evangelho, que tinha mandado traduzir, descobrira que a riqueza lhe fechava para sempre a entrada no reino de Deus. Vendeu todos os bens, distribuiu o valor deles pelos pobres, depois quis ajudar a gente da sua cidade a libertar-se do mal. Pôs-se a pregar. Mas era laico: o arcebispo não quis que ele falasse de religião. Condenou-o em 1180 e fez confirmar pelo papa a sentença. Os discípulos de Pedro, os Pobres de Lyon, os Valdenses, passaram a esconder-se, mas a seita clandestina, cortada da Igreja e violentamente oposta a ela, teve um êxito fulminante por toda a parte, nas cidades, nas vilas e nas aldeias dos Alpes, da Provença e da Itália, entre os fabricantes de panos, os negociantes de cavalos e os tecelões.

Nesse momento, no condado de Toulouse, as multidões seguiam outros agitadores e escutavam uma doutrina que, embora pronunciasse o nome de Jesus, diferia fundamentalmente do cristianismo. Frente à Igreja construía-se aqui uma igreja diferente, antagónica, a igreja cátara. No começo do século XII, pregadores heterodoxos, Pedro de Bruys, o monge Henrique de Lausana, tinham preparado o terreno nesta região. À partida, vituperavam também os clérigos indignos. Os bispos chamavam-lhes maniqueus. Com efeito, no seu combate pelo espírito de pobreza e de pureza, tendiam a separar mais rigorosamente o princípio espiritual do princípio carnal e a opô-los um ao outro, mostrando o mundo dilacerado entre estas duas forças, e as suas palavras caíam numa sociedade onde mais nitidamente do que noutras os laicos viviam isolados dos servidores de Deus. Cinquenta anos mais tarde, este dualismo espontâneo ganhara consistência. Os seus partidários eram já numerosos, mais numerosos sem dúvida em certos lugares do que os fiéis católicos. A proliferação fizera acorrer S. Bernardo que contra eles esgotara em vão a sua eloquência. O vencedor não foi o abade cisterciense, mas os organizadores pacientes, obstinados, alguns dos quais vinham do Oriente, e que, no Languedoc, no Norte da Itália, instituíram bispos heréticos, toda uma hierarquia paralela àquela que presidia nas catedrais vazias. Foi então que o capítulo geral de Cister recebeu do conde Raimundo de Toulouse um apelo angustiado: toda a aristocracia dos seus vassalos estava contaminada; na região de Albi, um lanço inteiro de cristandade desligara-se da Igreja romana para aderir à religião corrente.

Não se tratava já de desvio, mas dum outro dogma. Nunca se saberá muito bem o que foi o pensamento cátaro. Os inquisidores do século seguinte extirparam-no. Perseguiram tudo o que podia exprimi-lo. Destruíram todos os seus livros. Através dos manuais que guiavam a conduta

da repressão, entrevemos essa doutrina que opunha um deus bom a um deus do mal, um deus da luz e do espírito a um deus da sombra e da carne, numa luta de armas iguais em que se jogava a sorte do mundo. O homem está empenhado neste combate, a parada do jogo é o seu próprio destino. Se quiser depois da morte aceder à luz, em vez de reencarnar num corpo de carne, deve cooperar na vitória do princípio luminoso, isto é, fugir de tudo o que participa de Satanás, recusar o dinheiro, alimentar-se das comidas menos impuras, abster-se de todo o comércio carnal: procriar é favorecer as resistências da matéria, é aumentar os bandos do mal. De facto, só alguns Perfeitos foram capazes desta total ascese. Pelo menos, estes homens puros tinham o poder de levar os mais fracos à salvação: bastava-lhes estender sobre eles as mãos antes que morressem, para os impregnar do Espírito. Os povos de Aquitânia estavam acostumados a intercessões destas, a delegar noutros as vocações de pobreza e de castidade, a entregar-se aos especialistas da salvação, a confiar a alma aos seus gestos rituais, enquanto eles próprios aproveitavam tranquilamente o mundo. Sobre os monges de Moissac, de Conques ou de Saint-Gilles, os Perfeitos do catarismo tinham no entanto a vantagem de mostrar o exemplo dum verdadeiro despojamento, de serem ao mesmo tempo menos hipócritas e menos exploradores do povo. A sua mediação pareceu mais eficaz. Os cavaleiros trovadores e todos os mercadores ricos seguiram-nos, fizeram-se «consolar» por eles *in extremis*. Sabe-se que, sob a sua direcção, as mulheres dos senhores de Aquitânia acabavam a vida reunidas em comunidades de vida perfeita.

Pode-se pensar que todas estas mulheres e todos estes homens distinguiam mal a antinomia radical entre o ensino dos Perfeitos e o da Igreja romana. O dualismo cátaro retomara o vocabulário e alguns símbolos que o clero católico usava, de tal maneira que se passava por transições insensíveis das diatribes antiepiscopais, que os pregadores lançavam, aos rigores da ordem herética. A doutrina, porém, renegava as ordens hierarquizadas de Dinis, o Areopagita, as suas vias de procissão e de retorno, e a própria noção de Criação: a matéria é o mal; não pode emanar do deus bom. O catarismo rejeitava também o princípio da encarnação, não vendo, segundo parece, em Jesus mais do que um anjo enviado pelo Deus da luz, e apoiava-se no começo do Evangelho de João para justificar esta crença. Como imaginar, com efeito, que a glória divina tivesse podido alguma vez introduzir-se na noite da carne, tomar corpo no ventre duma mulher, e como venerar Maria? O catarismo rejeitava ainda a ideia de redenção. Como conceber que o deus da luz tivesse podido sofrer na sua carne, e que valor atribuir à dor dum corpo mortal? A cruz, para os Perfeitos, era uma insígnia irrisória, uma mistificação. Separavam-se radicalmente de Saint-Denis, das especulações teológicas sobre a Trindade e de toda a iconografia das catedrais.

No fim do século XII, a heresia multiforme, as multidões cátaras, as assembleias de Valdenses, que celebravam na sombra os ritos de pureza

e que não precisavam de padres, todas as seitas indecisas que formigavam nos subúrbios das cidades meridionais, toda a floração da cultura cortês que a elas se ligava, levantavam o mais sólido obstáculo ao que irradiava das escolas e dos monumentos de Paris. A heresia fazia mais: punha em causa a própria unidade da cristandade. Era neste momento portadora da angústia do mundo. Esta era a principal preocupação dos dirigentes da Igreja. Poderiam eles preocupar-se tanto com Jerusalém, com o túmulo de Cristo? Agora tratava-se do próprio Ocidente envenenado. Os melhores monges, os Cistercienses, acabavam de falhar na sua missão. O seu abade regressava perplexo no meio da escolta demasiado ostensiva dos seus cavaleiros. A Igreja romana tinha de usar urgentemente de todas as suas armas. As da arte? Na Itália, ela servia já a propaganda ortodoxa. Em 1138, mestre Guglielmo de Luca erguera a imagem de Cristo crucificado diante daqueles que duvidavam das virtudes do seu sacrifício; no coro de Santa Maria Trastevere, os mosaístas colocavam a efígie triunfal da Mãe de Deus: estas obras proclamavam a verdade da encarnação. Em Parma, para decorar em 1178 o ambão da catedral e o estrado onde se lia ao povo o texto do Evangelho, os clérigos tinham convidado Benedetto Antelami a retomar a imagem bizantina da Deposição da cruz. Perante o Cristo morto no Calvário, no meio dos soldados, das santas mulheres e de Maria que lhe beija a mão direita, como não acreditar que Deus não é somente espírito de luz, que se fez carne para sofrer e para suportar a morte, a fim de levar a humanidade consigo para a redenção? Alguns anos antes, em 1160-1170, no próprio foco da dissidência, o portal de Saint-Gilles erguera sobre um vasto teatro a exortação anti-herética. Entre as colunas dum templo antigo, pisando aos pés as forças do mal e os fermentos das crenças más, os apóstolos, testemunhas do Verbo encarnado, erguem-se na força da verdadeira fé; são os seus atletas. O friso que suportam desenrola a narrativa evangélica. Concentra-a, no mainel da porta principal e sobre a representação da Ceia. Proclama a verdade da Eucaristia. No final do século XII, a arte românica do Sul propunha as formas convincentes duma propaganda visual. Foi no entanto a arte das catedrais góticas que, em toda a cristandade, se tornou então o instrumento, talvez o mais eficaz, da repressão católica.

6

A IDADE DA RAZÃO

1190-1250

Nas proximidades do ano 1200, a Igreja romana é uma fortaleza cercada. De todas as forças hostis que a rodeiam, que já assaltaram os seus bastiões e que minam as suas últimas defesas, as mais ardentes e as mais visíveis vêm da heresia. No entanto, não é esta a única a conduzir o ataque. Outras ameaças, mais insidiosas, nascem dos próprios progressos do saber. Estas estimulam as audácias no seio da escola, em Paris. Suscitam aí desvios inquietantes. À força de raciocinar sobre a obra de Dinis, sobre os mistérios da Trindade e da Criação, Amaury de Bène acabou por pensar e ensinar que «tudo é uno, pois que o que é, é Deus», que por consequência cada homem é um membro de Deus, e portanto escapa ao pecado: não basta ao homem reconhecer que Deus está em si para viver na alegria e na liberdade? Uma tal doutrina ia ao encontro do optimismo e dos arrebatamentos líricos da cavalaria — o que lhe dava força —, mas implicava também a inutilidade do sacerdócio — o que a tornava perniciosa aos olhos dos dirigentes da Igreja. Ao mesmo tempo, os mestres parisienses descobriam pouco a pouco, em toda a sua amplitude, a filosofia pagã de Aristóteles. O papa enviara alguns deles a Constantinopla, em 1205, à fonte do pensamento grego, enquanto em Toledo os grupos de tradutores, que tinham finalmente traduzido no seu conjunto o sistema lógico do *Organon*, desvendavam agora o conteúdo da *Física* e depois o da *Metafísica* do Filósofo. Aos olhos dos pensadores sagrados revelava-se desta maneira um corpo de demonstrações que forneciam uma explicação racional e coerente de todo o universo, mas baseando-se em premissas fundamentalmente irredutíveis ao ensinamento da Escritura Sagrada. Estes homens, cuja missão era consolidar a armadura do dogma, a fim de que a heresia recuasse, iriam deixar-se desviar eles próprios da verdadeira crença pelas seduções destes livros? As incertezas, os primeiros extravios produziam-se em pleno avanço de prosperidade, num impulso de enriquecimento que começava, insensivelmente, a alterar as bases sociais. Instaladas sobre um ideal monástico de retiro, construídas noutro tempo para

uma sociedade estagnada de camponeses e de guerreiros, as estruturas da Igreja, com toda a evidência, não se adaptavam já ao mundo presente e aos movimentos que o arrastavam. Era urgente rejuvenescê-las e reconquistar a unidade. A Igreja endureceu, tomou decididamente forma monárquica, totalitária, em redor da cadeira de S. Pedro e dum papa, Inocêncio III.

Desde há cerca de dois séculos que o pontífice romano alargava pacientemente o seu poder. Enfrentara com êxito os imperadores. Os juristas da Cúria tinham forjado para seu uso uma doutrina teocrática que lhe reservava neste mundo uma *auctoritas* superior a qualquer poder temporal. Pretendia ter jurisdição moral sobre a terra inteira. Enviava legados a toda a parte. Sonhava submeter à sua lei os bispos. Eleito papa em 1198, aos trinta e oito anos, Inocêncio III levou a seu termo esse longo esforço. Este nobre romano era um intelectual: estudara direito em Bolonha — ao estilo italiano — depois teologia em Paris — ao estilo de França. Foi o primeiro papa a dizer-se claramente, não só sucessor de S. Pedro, mas lugar-tenente de Cristo. Rei dos reis, portanto. *Rex regum*, sobrepondo-se aos príncipes e julgando-os. No dia da coroação, proclamou: «Foi a mim que Jesus disse: dar-te-ei as chaves do reino dos céus, e tudo o que tu ligares na terra será ligado no céu. Vede pois o que é este servidor que manda sobre toda a família: é o vigário de Jesus Cristo, o sucessor de Pedro. Está no meio, entre Deus e o homem, menor que Deus, maior que o homem.» O papa esforça-se então por introduzir todos os soberanos da Europa numa teia de submissões feudais que leva à sua pessoa. Quase o consegue. Fortalecido pelos seus triunfos, reúne no fim do seu reinado um concílio em Latrão, que desempenhou, na cristandade medieval e perante problemas comparáveis, o papel do concílio de Trento na cristandade moderna. No programa: «Eliminar a heresia e fortalecer a fé — mas também reformar os costumes, extirpar os vícios, implantar as virtudes, conjurar os excessos. E ainda apaziguar as discórdias, estabelecer a paz, repudiar a tirania e fazer prevalecer por toda a parte a verdade.»

Reacção. A Igreja congrega-se, fortalece-se, expulsa os corpos estranhos. Um concílio anterior, em 1179, ordenara que se encerrassem nas gafarias, afastados do povo de Deus, que viciavam, todos os seres impuros, roídos de doenças purulentas, e os insensatos, possuídos do demónio. Na mesma via, o concílio de Inocêncio III impõe aos judeus o uso da estrela, uma marca distintiva, um sinal de exclusão. Depois, a Igreja ataca. Em benefício da unidade católica, a cruzada é desviada do seu primeiro fim, lançada contra os cismáticos — em 1204, o exército cruzado toma Constantinopla —, mas sobretudo contra os heréticos, que são o perigo maior: em 1209, o papa promete aos cavaleiros da Ilha-de-França as indulgências da Terra Santa, convida-os a pilhar o Languedoc, a exterminar os Albigenses. Acrescentemos que, nesta luta e no seu esforço feroz para se instalar em toda a parte, a Igreja romana deixara há muito de contar com os monges.

As velhas ordens monásticas estavam desacreditadas. Zombava-se delas nos banquetes da cavalaria. Os poemas didácticos compostos na sua língua para os nobres de França, no limiar do século XIII, estão cheios de críticas aos Beneditinos e aos Cartuxos, censuram-nos por viverem retirados e viverem ricamente: «são verdadeiros mercadores na feira». De facto, o que se condenava neles era uma religião de recusa e de egoísmo satisfeito. Os cavaleiros-monges do Templo e do Hospital tinham mais simpatia. Ao menos, eles combatiam no seio do mundo, exaltavam o ideal de valentia e de conquista da moral cortês e projectavam a imagem dum cristianismo de acção. Todavia, os movimentos de espiritualidade suscitados nesse tempo pelo nascimento de congregações novas obrigavam a uma vida religiosa que já não se baseava no entrechocar das espadas e nas justas cavaleiras, mas no amor de Deus e dos homens. Imitação de Jesus na sua preocupação pelos pobres, tal foi o estilo novo da ordem do Espírito Santo, votada aos cuidados dos doentes, e da ordem dos Trinitários, votada ao resgate dos cativos. Davam resposta ao evangelismo difuso entre o povo laico. Só elas podiam enfrentar, com esperança de algum êxito, as seitas heréticas. Inocêncio III sentia-o tão bem que ele próprio conseguiu reintegrar na Igreja uma parte do Valdismo e das seitas de pobreza heterodoxas: acolheu os Pobres católicos, os Humilhados; encorajou a penitência laica. Mas a condução da marcha dos tempos novos caberia a dois apóstolos, aos dois «príncipes» que a Providência, para reaproximar a Igreja de Cristo, seu esposo, tinha

> *... Ordenado em seu favor*
> *A fim de que além e aqui*
> *Lhe servissem de guias*
>
> (*Paraíso* XI, 35-36.)

Francisco de Assis e Domingos.

Em 1205, os cavaleiros parisienses não galopavam ainda em Languedoc para chacinar em nome de Cristo os heréticos e os outros que o não eram. O papa Inocêncio III recebeu a visita do bispo de Osma, de Espanha, acompanhado pelo subprior do seu capítulo, Domingos. Tinham atravessado os domínios do catarismo triunfante e tinham encontrado em Montpellier os legados cistercienses, desanimados. As razões da derrota católica tinham-lhes parecido claras: um clero sem moral e demasiado rico. Disseram ao papa que «para fechar a boca dos maus importava agir e ensinar segundo o exemplo do Bom Mestre, apresentar-se com humildade, andar a pé, sem ouro e sem dinheiro, em suma, imitar em tudo a forma de vida apostólica». Este bispo e este cónego propunham que se renunciasse ao fausto senhorial em que desde Carlos Magno viviam todos os prelados do Ocidente, às cavalgadas, aos adornos, às insígnias do poder temporal. Quiseram partir para os países de dissidência como testemunhas de Cristo,

verdadeiramente evangélicas, logo completamente pobres. O papa abençoou-os, encorajou-os, e eles voltaram à região Narbonense. Em Pamiers, em Lavaur, em Fanjeaux, enfrentaram publicamente os Perfeitos, mas desta vez todos podiam ver que os defensores da Igreja de Roma estavam, como os seus adversários, sem riquezas, sem mulher, sem armas, sem nada. Torneios de eloquência: Domingos e os seus companheiros eram clérigos e intelectuais; a heresia vencera a gente do claustro, a gente da escola entrava na liça; preparavam de antemão os seus argumentos em memórias escritas; vinham combater o catarismo no terreno dogmático, demonstrar que estava errado por razões de teologia; expunham-nas na língua de *oc*, que falavam; um auditório de senhores e de burgueses designava os vencedores deste torneio. Domingos ficou só. Foi então que fundou em Prouille um mosteiro, mas para mulheres, rival dos conventículos para onde as damas da terra se retiravam para viver no ascetismo e na perfeição cátaros. Deu-lhe a regra de Santo Agostinho, toda de pobreza. É preferível não saber o que fez nos turbilhões sangrentos da cruzada; pelo menos retomou depois a obra de pregação. O novo bispo de Toulouse chamou-o para seu lado com o grupo de discípulos, nessa região que os bandos de Simão de Montfort tinham devastado, onde o catolicismo se instalava pela força, como um tirano, sobre escombros e contra a resistência muda dum povo dizimado, oprimido e hostil. A pequena comunidade de pregadores esforçou-se por combater, por conquistar desta vez os espíritos e votou-se à reconstrução espiritual. Viu-se Domingos no concílio de Latrão. Os padres, que lutavam mesmo aqui contra a pululação das seitas, desconfiavam das congregações novas. Domingos venceu as resistências deles. Mas obrigaram-no a não inventar a sua própria regra, a escolher uma regra antiga. Ele tomou a que dera às irmãs de Prouille, a regra dos cónegos agostinianos. Mas sobre ela, com pequenos retoques decisivos, inovou, fundando a ordem dos Pregadores e as suas constituições.

No cerne da vocação dominicana estabelece-se a pobreza total. Não a de Cister, factícia, mas a de Cristo. A riqueza corrompia o mundo moderno: era preciso instalar neste terreno a vanguarda do combate. No capítulo XXVI — «Da recusa de propriedade» — este preceito fundamental: «Não receberemos de nenhuma maneira propriedade nem rendimento.» Numa sociedade em que a terra já não constituía a única riqueza, estabelecia-se uma congregação religiosa que, pela primeira vez, não se enraizava numa possessão fundiária, que decidia não mais tirar dos seus próprios campos a subsistência, mas mendigar o pão de porta em porta. O dominicano nada tem de seu, a não ser livros. Mas esses são as suas ferramentas. Tem por missão espalhar a verdadeira doutrina, lutar a pé firme contra os demónios da descrença, adversários subtis que só as luzes do Espírito podem derrubar. Precisa, por consequência, de se preparar, de formar a sua inteligência, de armar-se de razão, de ler e estudar. Ora, só se estuda bem em grupo, como tinham demonstrado os mestres das escolas. O dominicano vive pois em comunidade, como os cónegos catedrais, como os monges beneditinos. Não, contudo, como estes, para cantar em coro, a todas as horas do dia, os louvores do Senhor. Para ele, o enquadramento litúrgico torna-se flexível, simplifica-se; os frades libertam-se rapidamente das orações rituais, no momento mais oportuno, sem excessiva preocupação com as horas prescritas. Não são já escravos dos ritmos cósmicos que durante séculos haviam regido, na estabilidade dos tempos revolutos, as salmodias. A vocação do Frade pregador leva-o às peripécias da acção: o combate não pode esperar. O inimigo não se encontra na solidão, no deserto, nem sequer nos campos: está entre os homens. No seio deste mundo novo, onde já não conta só o campo, é na cidade que é preciso enfrentá-lo. O convento dominicano, por consequência, instala-se no coração das massas urbanas que tem por missão esclarecer.

Mas o convento difere ainda do claustro em não se fechar nele a vida dos religiosos. Não é mais do que um abrigo aonde os frades, cumprida a tarefa, regressam para dormir e partilhar a comida esmolada nos subúrbios. Entretanto, como o claustro das catedrais, o convento dominicano afirma-se igualmente — e essa é a sua função principal — como um centro de trabalho intelectual, como uma escola. Em cada um deles, um «leitor» expõe e comenta a Escritura. As constituições impõem a cada religioso que tenha, escritos por sua mão, uma Bíblia, o *Livro das Sentenças* de Pedro Lombardo, onde a ciência teológica se concentra, e a *História* de Pedro, o Comedor, onde se colhem os temas concretos da pregação. Não se trata de livros pesados e ornamentados, como os que iam buscar às bibliotecas monásticas para a celebração do ofício ou para as meditações pacientes. São verdadeiros manuais, sempre prontos, que o Frade pregador leva consigo na sacola para, se preciso for, a eles se referir, pois quanto à matéria já ele a tem no espírito. «Não devem tomar por base dos estudos os escritos dos pagãos e dos filósofos — a não ser consultando-os de passagem. Que não aprendam as ciências seculares nem mesmo as artes ditas liberais — salvo quando, ocasionalmente, o mestre da ordem ou o capítulo geral queiram dispor de outro modo em relação a alguns. O superior pode conceder dispensa aos estudantes, de modo que não se possa facilmente interromper-lhes os estudos nem prejudicá-los com questões de ofício nem doutra coisa.» O que conta nesta passagem das constituições da Ordem, o que marca a inovação decisiva, a intenção central e o que compromete o futuro, não são as interdições, formais e de tradição, mas precisamente as dispensas, todas essas portas abertas à investigação intelectual, prudente é certo, mas também vigorosa e ousada. Uma vez que os frades são chamados a militar no combate doutrinal, convém-lhes apresentar-se a ele bem armados, portanto serem hábeis na dialéctica, isto é, numa «ciência secular», e ter estudado as demonstrações racionais em Aristóteles, ao mesmo tempo filósofo e pagão. Na verdade, a nova ordem instala-se em pleno centro das estruturas escolares da época. Em todas as grandes cidades votadas ao estudo, em Montpellier, em Bolonha, em Oxford, e primeira-

mente em Paris, na Rua Saint-Jacques, os conventos dominicanos vieram agregar-se aos grupos de investigação teológica. Depressa se tornaram vanguarda destes.

A ordem dos Pregadores vinda dum capítulo catedral desligara-se dele para melhor adaptar às necessidades modernas as missões docentes da catedral, para as pôr ao serviço da monarquia romana e sob sua fiscalização. A ordem dos Franciscanos emanava, por sua vez, directamente do laicado das cidades e das suas frustrações espirituais. Filho dum homem de negócios rico, nascido numa comuna que a si mesma dera um podestade cátaro, Francisco de Assis, durante a juventude, entregara-se às alegrias da vida cortês. Compunha canções de amor; meteu-se em aventuras cavaleirescas. Depois, as inquietações que trabalhavam então as burguesias meridionais tocaram-no. Não o catarismo: Cristo crucificado falava-lhe. E quando, reiterando o gesto de Pedro Valdo, quis despojar-se de tudo, quando se apresentou nu diante do pai, lançando-lhe aos pés os seus adornos e os seus dinheiros, foi o bispo da cidade quem o cobriu com o seu manto. Permaneceu na Igreja, fiel. Também ele mendicante. Não deixou de cantar, mas tornou-se jogral de Deus. Continuou, à moda dos trovadores, a servir uma dama: Dona Pobreza. Pregava a penitência, ao mesmo tempo que a beleza do mundo, irmão Sol e todas as estrelas. Rapazes seus amigos o seguiram. Lançou os discípulos pelos grandes caminhos, como Jesus fizera aos seus, vestidos com um saco e de mãos vazias. Que fossem viver entre os pobres, que trabalhassem nas herdades e nas oficinas e que à noite cantassem aos seus companheiros a alegria perfeita que a humildade proporciona. E se acontecesse não encontrarem salário, fossem pedir o seu pão: Deus não os deixaria morrer.

Em 1209, o papa Inocêncio III, empenhado em chamar a si as seitas da pobreza, autorizou a pregação de Francisco, aprovou a sua regra muito simples, feita de alguns fragmentos do Evangelho. Logo os Frades menores se espalharam por todas as cidades: os primeiros chegaram a Paris em 1219. Foram mal vistos, ao princípio: tomavam-se estes mendicantes apaixonados por heréticos; tiveram de mostrar cartas pontifícias. Mas, em 1233, estavam instalados em todas as cidades da França do Norte. Nessa época, nos meios aristocráticos, a condição das esposas e das filhas começava a melhorar. As mulheres, pelo menos as mulheres ricas, formavam agora um grupo cujas aspirações espirituais mereciam a atenção dos clérigos. Uma dama nobre de Assis, Clara, fundou uma comunidade de irmãs à imitação dos fradinhos do seu amigo Francisco. Não tardou a organizar-se uma ordem terceira que propunha, aos que não queriam romper com o século, fórmulas de vida apostólica apropriadas ao seu estado. Quanto a Francisco, encaminhava-se cada vez mais para a fraternidade com Jesus. Acabou por se identificar com ele tão perfeitamente que, «na chama do seu amor», recebeu no corpo os estigmas da Paixão. As multidões veneravam-no como a um santo. Nas cidades da Toscânia, via-se nele o modelo duma perfeição nova, de acordo com o desejo de humildade da jovem sociedade urbana,

com os seus esforços de despojamento, de acção caridosa, de lirismo alegre, de efusões sentimentais. Francisco não combatia a heresia pela espada nem pela razão, mas por um impulso do coração e pela vida que fazia. Melhor do que qualquer outro, tornava o Evangelho presente no mundo, na sua simplicidade. Este homem foi, com Cristo, o grande herói da história cristã, e pode-se dizer sem exagero que o que resta hoje de cristianismo vivo vem directamente dele.

Não era padre e não se preocupou em o ser, tal como os seus primeiros discípulos. Mas não atacava os padres. Queria apenas ajudar, falando ao povo, os homens que todos os dias consagravam a hóstia. Contra os Cátaros, contra os Valdenses, contra todos aqueles que recusavam o sacerdócio, a Igreja romana exaltava então, com efeito, a Eucaristia. O concílio de Latrão fixava o dogma da Transubstanciação. Esculpiam-se representações da Ceia nos portais das igrejas, em Beaucaire, em Saint-Gilles, em Módena, nas cidades contaminadas pela heresia: aí Jesus estendia o seu bocado de pão ao próprio Judas. Francisco, servidor do clero, lutou em defesa dos padres. «Se a Bem-Aventurada Virgem Maria é tão venerada — e com justiça — por ter trazido Cristo no seu bento seio, e o Bem-Aventurado Baptista tremeu violentamente e não ousou tocar a cabeça sagrada do seu Deus, se o sepulcro em que o corpo de Cristo esteve deitado por algum tempo é rodeado de veneração, quão santo, justo e digno deve ser aquele que trata com as suas mãos, toma de coração e de boca, dá aos outros em alimento Cristo Jesus.» E no seu testamento espiritual, Francisco prossegue: «Mesmo que eu tivesse tanta sabedoria como Salomão, se encontrasse pobres padres vivendo segundo o mundo, não pregaria nas suas paróquias contra a vontade deles. A esses mesmos padres e a todos os outros, quero respeitá-los, amá-los, honrá-los como meus mestres. E não quero dar atenção aos seus pecados, porque distingo neles o Filho de Deus, e porque são meus mestres. Eis por que assim procedo: é que neste mundo não vejo mais nada de sensível do mesmo Altíssimo Filho de Deus que o seu santíssimo corpo e o seu santíssimo sangue, que os próprios padres consagram e que só eles administram aos outros. E estes santíssimos mistérios, quero eu acima de tudo honrá-los e venerá-los, e colocá-los em lugares preciosamente ornados.» Humilde auxiliar da função sacerdotal, e reverente, a pregação franciscana foi a princípio ingénua: propunha um exemplo e não argumentos lógicos. Por isso, singularmente eficiente. Os cardeais quiseram porém discipliná-la, reforçá-la: o que nessa época urgia era menos cantar o amor de Deus e das criaturas do que destruir os desvios doutrinais, rectificar a fé do povo, em suma, construir racionalmente o dogma. Os chantres inspirados e os loucos de Cristo eram menos úteis ao papa do que os lógicos e os doutores. Apesar de Francisco e de toda uma parte dos seus discípulos, a Santa Sé obrigou a ordem dos Frades menores a transformar-se numa milícia de padres e de intelectuais, segundo o modelo da Ordem dos Pregadores. Fixaram-se os Franciscanos nos conventos, foram desviados da

vagabundagem lírica que primeiro conduzira a sua marcha entre as suavidades dos campos da Úmbria. Deram-lhes livros, professores. Para eles estabeleceram-se *studia* em Paris e nos outros centros escolares. Desde 1225 constituíam, às ordem do papa, um segundo exército do saber. Tinha tomado lugar, dentro das cidades a conquistar, no sistema clerical da repressão católica.

Porque Inocêncio III quisera que esta passasse a assentar na rede das paróquias onde os padres, ajudados pelas brigadas móveis dos Frades mendicantes, tivessem meio de manter os fiéis sob vigilância. Contra a heresia, estabelece-se uma quadriculagem estrita sobre toda a cristandade. Nos campos de França, foi no século XIII que as comunidades de habitantes tomaram corpo no quadro paroquial; começou-se a designar cada camponês como «paroquiano» de tal ou tal lugar; foi-lhe proibido ir receber os sacramentos a uma outra igreja; tentou-se obrigá-lo a práticas regulares: o concílio de Latrão recomendava a todos os laicos que comungassem e se confessassem uma vez por ano; o cura devia estar em condições de assinalar aqueles que procurassem esquivar-se, descobrir assim os heréticos clandestinos e expulsar mais eficazmente as feiticeiras. Próspero, fortalecido por um poder que lhe submetia as suas ovelhas, o cura da aldeia tornou-se no tirano de que zombam os contos de escárnio, o *Roman de Renart* e as colectâneas de romances em verso. Organizaram-se células semelhantes nos bairros novos das cidades. Sobre o conjunto da diocese, o bispo presidia a este enquadramento.

O bispo passou a ter duas missões precisas. De polícia anti-herético, em primeiro lugar. O seu tribunal ordinário, a oficialidade, julgava, a partir de queixa, as faltas correntes à disciplina eclesiástica. Instituiu-se paralelamente um processo de excepção, a Inquisição. Devassa, desta vez: o bispo tomava a iniciativa das investigações sem esperar as acusações. Fixadas pelo concílio de Latrão, as regras desta jurisdição de urgência foram rapidamente aplicadas no Sul da França. Os suspeitos, que a voz pública denunciava, acusados, presos, eram interrogados diante de testemunhas. Procurava-se apressar a confissão. Se se obstinavam no erro, eram entregues ao braço secular para serem queimados pelo fogo purificador. Quando não, o inquisidor impunha-lhes uma penitência, por vezes a peregrinação, mais frequentemente a «parede», a prisão perpétua. Esta era uma das funções episcopais, repressiva. O pastor devia abater as ovelhas ronhosas, purgar o povo cristão, já isolado dos leprosos e dos judeus, de todos os germes nocivos que o envenenavam. O bispo acendia as fogueiras. Mas ainda tinha de iluminar as almas com a boa luz. Esta segunda missão situava-se na tradição: fazer conhecer o dogma, espalhar a verdade; que o prelado ensinasse, que ao menos favorecesse a actividade escolar na cidade.

Monarquia centralizada, a Igreja romana submeteu directamente ao papa os maiores centros de estudos, as oficinas de teologia, onde o dogma recebia a sua armadura. Constituíram uma engrenagem essencial no seio

duma religião que, para se defender, procurava intelectualizar-se. Os principais centros de investigação organizaram-se em corpos mais coerentes, as «Universidades», que foram subtraídas ao poder do bispo, mas que Roma se esforçou por ter na mão. Desde há muito tempo, mestres e estudantes agrupavam-se em corporações, constituídas como as dos mestres urbanos. Visavam dessa maneira emancipar-se. Lutavam em conjunto por se libertarem das intrigas do senhor e da tutela do capítulo. Em Paris, esse sindicato ganhara, contra o rei e contra Notre-Dame, liberdades substanciais. Inocêncio III reconheceu oficialmente a associação e o seu legado deu estatutos à *universitas magistrum et scolarium parisiensium:* era para melhor a dominar e para a associar mais estreitamente à obra pontifical. Imediatamente se exerceu sobre ela uma fiscalização estrita. A doutrina de Amaury de Bène foi condenada. Queimaram-se dez universitários que teimavam em propagá-la. Expulsaram-se do ensino as leituras perniciosas: foi proibido aos mestres parisienses dar a conhecer aos seus alunos a filosofia nova de Aristóteles, a sua metafísica e o comentário de Avicena. Julgou-se enfim que as Ordens mendicantes podiam fornecer professores mais seguros: foram introduzidos na universidade. Apoiados pelo papa, instalaram-se nas cátedras principais da teologia.

Pelo mesmo movimento, a acção intelectual concentrou-se na reflexão lógica. Nenhumas vãs preocupações estéticas, nenhumas curiosidades inúteis. Paris torna-se no século XIII uma imensa máquina de raciocinar a direito. Na faculdade preparatória das artes, onde os futuros teólogos recebiam a sua formação, a dialéctica invade tudo. A «lição», o contacto directo com os autores, recuou perante a «disputa», o exercício formal de discussão, próprio para consolidar os espíritos com vista ao combate doutrinal. O comentário dos textos cedeu pouco a pouco o lugar aos puros jogos do silogismo. A gramática deixou de ser uma introdução às belas letras, tomou o ar duma linguística estrutural. Especulou sobre a lógica verbal e dedicou-se a analisar os modos de expressão em função dos mecanismos que o raciocínio impõe à linguagem. Para que podia servir Ovídio ou Virgílio? Para que procurar nas letras uma fonte de deleitação, uma vez que as palavras não eram mais do que as ferramentas necessárias duma argumentação demonstrativa? Esta evolução fez com que se estiolassem rapidamente os impulsos de humanismo e comprimiu os movimentos de fervor que, durante todo o século XII, levavam a gente das escolas e os próprios monges cistercienses a reverenciar os poetas clássicos e a tomá-los por modelos. O pensamento escolástico despojou-se de todo o ornamento, deslizou pouco a pouco para as securas do formalismo. Pelo menos adiantou, em Paris e nas outras Universidades, em Oxford, em Toulouse, toda ela criada contra a heresia, uma construção teológica que ganhava rigor rapidamente.

Nela se apoiava a pregação de verdade. Nas cidades, exercia-se antes de mais pela palavra, e em primeiro lugar pela dos Dominicanos e dos Franciscanos, ambos especialistas. Sabiam pregar melhor do que o bispo

e os seus padres, que tiveram de ceder-lhes lugar. Estavam presentes em toda a parte, familiarmente. Mais atentos aos remoinhos da consciência nova, conheciam os meios de se fazer ouvir por vastos auditórios, de atingi-los no seu ponto mais sensível. Empregavam a linguagem de todos os dias, esforçavam-se por dar exemplos concretos, por usar imagens impressionantes. Introduziam nos sermões histórias adaptadas à condição social de cada público. Associavam já à sua propaganda os artifícios da representação teatral: mostravam-se então ao povo os primeiros *Milagres de Nossa Senhora*. Quanto à arte, fora até aí, acima de tudo, oração, homenagem, louvor da glória divina. A preocupação de persuadir passou a fazer dela, e desta vez de maneira sistemática, um instrumento de edificação.

★

Na primeira metade do século XIII, as ordens mendicantes não cooperam ainda directamente na criação artística. Mal se fixaram ainda. Os seus conventos são uma espécie de albergues e os seus oratórios telheiros. Frades pregadores e Frades menores deixam ao clero o cuidado de adornar os santuários. Incitam-no a fazê-lo, fornecem-lhe novos temas iconográficos derivados da sua pregação. São Bernardo, que bania toda a imagem das abadias cistercienses, admitira já que a arte figurativa decorasse as igrejas urbanas, para «permitir aos bispos que têm o dever de estimular por imagens sensíveis a devoção carnal de todos, sábios e ignorantes, quando o não podem fazer por imagens espirituais». E S. Francisco queria que fossem «preciosamente adornadas» as igrejas que abrigavam o corpo de Cristo. No tempo das primeiras missões dominicanas e franciscanas, uma nova geração de catedrais se ergue pois acima das cidades, como um sermão permanente. Crescimento agora mais rápido. Notre-Dame de Paris concluiu-se em 1250, mas trabalhava-se nela há cerca de um século. A prosperidade crescente das burguesias, a canalização mais eficaz das esmolas, a vontade de convencer depressa aceleraram então as construções. Trabalha-se nas obras como numa das frentes decisivas do combate pela verdade. As obras duma nova catedral são começadas em Chartres em 1191; vinte e seis anos mais tarde, o edifício estava terminado. A obra é conduzida mais rapidamente ainda em Amiens; em Reims, onde se inaugura em 1212, o essencial estava feito em 1233. Obras imensas que foram o lugar dos maiores investimentos, das mais vastas empresas artesanais de toda a época medieval. Os capítulos confiavam agora a sua direcção a técnicos, que passavam dum trabalho para outro, ao acaso das encomendas. Um deles, Villard de Honnecourt, deixou cadernos. Vemo-lo preocupado com aperfeiçoamentos mecânicos, curioso com aparelhos de levantamento, que pudessem economizar a mão-de-obra e apressar o acabamento da obra. Mostra-se igualmente capaz de aplicar fórmulas teóricas e de conceber em abstracto o conjunto dum edifício. Os «doutores em

pedras» haviam assimilado a ciência dos números que se ensinava nas escolas. Diziam-se eles próprios «mestres». Queriam com isto ligar-se à Universidade. De facto, as construções que tinham o encargo de edificar inscreviam na matéria inerte o pensamento dos professores e os seus caminhos dialécticos. Demonstravam a teologia católica.

Esta, mais do que nunca, foi nesse tempo afirmação de luz. Para melhor combater as seduções do catarismo, os melhores pensadores sagrados referiam-se às hierarquias cuja ordenação Dinis, o Areopagita, descrevera. Esforçavam-se por escorar este monumento com razões mais firmes, enriquecê-lo com o progresso dos conhecimentos físicos. Roberto Grosseteste, que lançou as novas escolas de Oxford, lia o grego; conhecia Ptolomeu, a nova astronomia e os comentários científicos com que os Árabes tinham rodeado o *Tratado do Céu*, de Aristóteles. Para ele, Deus ainda é luz e o universo uma esfera luminosa que irradia dum foco central nas três dimensões do espaço. Todo o saber humano procede duma irradiação espiritual da luz incriada. Se o pecado não tornasse o corpo opaco, a alma perceberia directamente os lumes do amor divino. No corpo de Cristo, Deus e o homem, o universo corporal e o universo espiritual regressam à sua unidade inicial. Jesus — e a catedral que dele é símbolo — são assim designados como o centro donde tudo procede, onde se ilumina tudo, a Trindade, o Verbo encarnado, a Igreja, a humanidade, a criatura. Estas concepções determinaram uma estética. «Entre todos os corpos, a luz física é o que há de melhor, de mais deleitável, de mais belo; o que constitui a perfeição e a beleza das formas corporais é a luz.» Roberto exprimia como filósofo o que obscuramente sentiam os Franciscanos, no seu louvor de Santa Clara: «O seu rosto angélico era *mais claro* e mais belo após a oração, de tanto que *resplandecia* de alegria. Verdadeiramente o gracioso e liberal Senhor enchia com os seus *raios* a sua pobre pequena esposa, de tal maneira que ela espalhava em torno de si a *luz* divina.» E o dominicano Alberto Magno define a beleza como um «resplandecimento da forma».

Mais ainda que as igrejas de que procedem, as catedrais da segunda geração iluminam-se pois dos esplendores divinos. Em Paris, as partes altas da Sainte-Chapelle são uma armadilha aérea estendida para que todos os raios nela fiquem aprisionados. As paredes desaparecem. Por todos os lados, a luz penetra um espaço interior tornado perfeitamente homogéneo que teria encantado Suger. Em Reims, João d'Orbais concebe janelas inteiramente em abertos, cujo desenho Villard de Honnecourt se apressa a fixar e cujo tipo se espalha por toda a parte; depois dele, mestre Gaucher suprime todos os tímpanos no portal da fachada e substitui-os por vitrais. Por toda a parte florescem rosáceas. Abrem-se até se juntarem à armadura dos contrafortes. Círculos de perfeição, símbolos de rotação cósmica, figuram o fluxo criador, a procissão da luz e o seu retorno, esse universo de emanações radiosas e de reflexos que a teologia dionisina descreve.

A óptica de Roberto Grosseteste resultava num *Tratado das Linhas, Ângulos, Figuras, das Reflexões e Refracções dos Raios*, isto é, numa geometria, a das projecções. Foi dela que a arquitectura do século XIII tirou o seu rigor irradiante. As novas inflexões do saber, ministrado na faculdade das artes, vieram reflectir-se nela. A catedral torna-se menos retórica, menos preocupada com atractivos, mais cuidadosa com uma análise dialéctica das estruturas. Visa a claridade das demonstrações escolásticas. As suas formas tiveram origem no espírito dos clérigos que, durante todo o ano, forjavam as armas da razão para enfrentar os grandes torneios da Páscoa, as disputas quodlibetárias, esgrima acerada do pensamento. Como eles, o mestre-de-obras procede por dissociação isolando partes homólogas, depois as partes dessas partes, antes de as agrupar logicamente. A catedral desenvolve na verticalidade, num jogo de inteligência persuasiva, uma geometria tecida sobre a luz.

Propõe ornamentos, mas eles não são escolhidos para seduzir. Apresentam à vista do povo uma teologia da Igreja. Conquistadoras, projectadas como uma afirmação de poder no meio das vielas da cidade, todas estas imagens são oferecidas. Em Reims, em Amiens, as estátuas deixaram os vãos. Avançam ao encontro dos fiéis para uma pregação muda dos valores do sacerdócio. Estas figuras exaltam a missão de todos os clérigos, dos mestres que ensinam, dos padres que consagram o pão e o vinho, do bispo, do inquisidor. Melquisedeque apresenta a hóstia a um Saul cavaleiro. Pois que a catedral combate os erros valdenses, os seus escultores não mostram Cristo despojado, só e traído: apresentam o fundador duma igreja, presidindo no meio do seu clero, como um bispo. E pois que a catedral luta contra os Cátaros, negadores da criação, da encarnação e da redenção, aquilo que a sua decoração proclama acima de tudo é a omnipotência do Deus triplo e uno, dum Deus criador, dum Deus feito homem, dum Deus salvador.

★

No princípio do século, o panteísmo de Amaury de Bène foi violentamente extirpado: importava não confundir Deus com as criaturas e distinguir os valores particulares do corpo, da alma e do espírito, sem no entanto condenar a matéria, sem a colocar à margem de Deus, nem a levantar contra ele, como um princípio diferente e hostil: o dualismo maniqueu continuava a ser o maior perigo. Prudentemente interpretada, a teologia de Dinis, o Areopagita, oferecia um ponto de equilíbrio. Mostrava a natureza vinda de Deus e retornando a ele, para o completar. Neste duplo movimento de amor, as criaturas apareciam como substâncias distintas da divindade que existe separadamente delas, mas o ser delas é conforme com um modelo exemplar que está em Deus. Iluminadas, inteiramente cheias por ele, não apresentam, contudo, mais do que um reflexo dele. Segundo o pensamento dionisino e segundo a teologia ortodoxa

que nele se inspira, a matéria participa no esplendor de Deus, glorifica-o, leva ao conhecimento dele.

O optimismo jubilante de Francisco de Assis assim a concebia. «Como exprimir o enternecimento que o tomava ao encontrar nas criaturas o sinal, o poder e a bondade do Criador? Tal como noutro tempo os três meninos na fornalha convidavam os elementos todos a louvar e a glorificar o Criador do universo, assim Francisco, cheio do espírito de Deus, encontrava em todos os elementos e em todas as criaturas tema para dirigir ao Criador e ao Senhor do mundo glória, louvores e bênçãos... Se via um campo esmaltado de flores, logo lhes pregava, como se elas fossem dotadas de razão, e as convidava a louvar o Senhor. As searas e as vinhas, as águas correntes, as hortas verdejantes, a terra e o fogo, o ar e os ventos, tudo isto ele exortava, com a simplicidade mais sincera, a amar a Deus, a obedecer-lhe de boa vontade. Dava o nome de irmão a todas as criaturas, e, por uma prerrogativa recusada aos outros, o seu coração penetrava os segredos delas, como se, libertado do corpo, vivesse já na gloriosa liberdade dos filhos de Deus.» Irmão de Jesus, Francisco sente-se também irmão das aves do céu, do sol, do vento e da morte. Vai pelos campos da Úmbria, e todas as belezas o acompanham em cortejo de alegria. Uma tal comunhão com a alegria do mundo estava de acordo com os desejos de conquista da juventude cortês. Era capaz de trazer a Deus os bandos de rapazes e raparigas que iam florir a árvore de Maio. Era acolhendo a natureza, os animais selvagens, a frescura do amanhecer e as vinhas maduras, que a Igreja das catedrais podia esperar atrair a si os cavaleiros caçadores, os trovadores, as velhas crenças pagãs no poder das forças agrestes. O asceta São Bernardo o dissera já com veemência: «Vereis por vós próprios que se pode tirar mel das pedras e azeite dos rochedos mais duros.»

Ao reabilitar a matéria, a teologia católica destruía o próprio fundamento do catarismo e foi talvez o cântico franciscano das criaturas que obteve as vitórias decisivas sobre as heresias. Celebrando Deus no seu acto criador, os teólogos inscreveram em pleno centro da arte das catedrais a imagem reconciliada do universo visível. A rosácea do transepto norte, em Reims, as arquivoltas de Chartres mostraram Deus fazendo jorrar a luz e os astros, separando o dia e a noite, a terra e a água, modelando as plantas, os animais, o homem enfim. Expuseram ao olhar um inventário da criação. Aqui, no entanto, a narrativa do Génese libertava-se do simbolismo. Era possível conciliar o texto, como já Thierry de Chartres o tentara, com o que a física ensinava então. Os actos sucessivos da criação do mundo passaram a tornar-se espectáculo, visão clara e lúcida. Todos os seres da natureza são perceptíveis aos sentidos de que Deus proveu o homem, convidando-o a olhá-los, a observá-los, não a imaginá-los em sonho. «A alma», diz S. Tomás de Aquino, «deve tirar do sensível todo o seu conhecimento.» É abrindo os olhos que se vêem essas formas de Deus. O pensamento novo fazia recuar a fábula, o fantástico dos bestiários,

todas as maravilhas inventadas. Quando os cruzados, os mercadores e os missionários partiam a explorar regiões desconhecidas, ele dissipava as brumas e os fantasmas, substituía por animais vivos os monstros que ainda não há muito tempo os heróis dos romances corteses encontravam no caminho da sua errância, e pelas folhas que todos podem ver na floresta, a flora visionária das iluminuras românicas.

Nas províncias donde brota a arte francesa, o limiar do século XIII marca o despertar da atenção: os romances de Jean Renart descrevem o real da vida, a cupidez dos burgueses, as gabarolices dos matamouros. O *Livro da Natureza* do mestre Tomás de Quantimpré quer ainda servir de guia nos rodeios duma interpretação alegórica das coisas visíveis, mas não descreve apenas as relações entre as virtudes e cada um dos seres criados, dedica-se igualmente a definir a sua utilidade prática. Quanto às construções teológicas, todas associam, a exemplo de Aristóteles, uma física à sua metafísica, e esta já não se baseia em analogias, mas na experiência dos sentidos. Estas sumas do conhecimento querem-se científicas e esforçam-se por assimilar os dados colhidos nos sábios árabes e gregos. Com a geometria que implica, a óptica está então na vanguarda das pesquisas. É na Europa o tempo dos astrónomos e das primeiras medidas exactas do universo estelar. É também o tempo dos naturalistas. Alberto Magno, que chega a Paris em 1240, apresenta imediatamente aos seus alunos, apesar das proibições, a *Filosofia Natural*, de Aristóteles. «Em matéria de fé e de costumes, devemos seguir Santo Agostinho mais do que os filósofos, se estão em desacordo. Mas se falarmos de medicina, entrego-me a Galeno e a Hipócrates, e se se tratar da natureza das coisas, é a Aristóteles que me dirijo ou a qualquer outro entendido na matéria.» Ele próprio redige uma *Suma das Criaturas* em que descreve metodicamente os caracteres particulares da fauna das terras da Alemanha, onde primeiro vivera. Porque os Dominicanos, como os outros homens, gostavam de recrear-se nos bosques. As cidades não eram tão vastas nem tão fechadas: sentia-se nelas o cheiro da Primavera. As suas muralhas novas cercavam hortas, vinhedos, campos de trigo até. A civilização material não isolara do cosmos o homem do século XIII. Era ainda um animal de ar livre e, para ele, o tempo mudava de ritmo e de sabor ao correr das estações. Os intelectuais não viviam em câmaras, mas mais frequentemente nos pomares, entre os prados, e todos os claustros se ordenavam em redor dum jardim de pássaros e de flores. Esta familiaridade com as coisas naturais, o sentimento de que elas não são culpadas, antes têm o sinal de Deus e revelam o seu rosto, fazem com que, pouco a pouco, a seiva, ao longo dos fustes de Notre-Dame de Paris, chegue até aos capitéis e se insinue na sua coroa vegetal. Esta, no coro que foi concluído cerca de 1170, é ainda construída num espírito formado na regularidade duma geometria conceptual. Dez anos mais tarde, nos primeiros tramos da nave, a flora toma já formas vivas: nenhuma simetria; o concreto mostra-se na sua diversidade; pode-se identificar esta ou aquela folha, distinguir esta

ou aquela espécie. No entanto, estas plantas são ainda sinais. A vida só começa a penetrá-las verdadeiramente nas partes do edifício que foram decoradas depois de 1220.

Este avanço para o realismo não transpõe contudo certos limites. Se o homem é chamado a explorar o universo, é para melhor definir tipos e para descobrir a ordem segundo a qual Deus os repartiu. A doutrina da escola ensina que cada ser individual, na sua singularidade, pertence a uma espécie cuja forma exemplar existe no pensamento divino. Quando decora a catedral, o artista tem por missão figurar essa forma específica, e não os acidentes individuais que podem aqui ou além alterá-la. Deve pois decantar as suas experiências visuais e tratá-las pela razão. Porque o pensamento de Deus procede logicamente como o do homem e as formas que engendra projectam-se como o faz a luz, isto é, segundo ordenações geométricas. Quando Villard de Honnecourt inscreve nos seus cartões esquemas de figuras animadas, de animais, de homens que lutam ou que jogam aos dados, essas figuras constroem-se em ângulos, rectas e curvas, tal como a arquitectura de toda a catedral. Através deste esquema racional se descobrem, sob o acidental, as estruturas escondidas, aquilo que é para os teólogos a realidade verdadeira. A geometria governa pois a imagem gótica mais rigorosamente talvez do que o fora a imagem românica. A novidade está em que ela não se aplica ao imaginário, mas à percepção, e respeita as proporções verdadeiras. Está ali apenas para munir cada figura da armadura exemplar que, segundo o plano divino, subtende o modelo de todas as criaturas visíveis.

Por outro lado, estas imagens não teriam nenhum sentido se ficassem isoladas. Compete ao mestre-de-obras associá-las para que cooperem, na ordem, em representar o conjunto do universo criado. A natureza é una, com efeito, como o Deus de que emana, e é na sua totalidade que a catedral entende figurá-la. A sua decoração não se resume a uma escolha de amostras. Quer ser inventário exaustivo, imagem duma coerência; ela própria, uma «suma das criaturas». Para Alain de Lille, a natureza, «lugar-tenente de Deus todo poderoso», difunde um reflexo múltiplo da simplicidade divina. Esta concepção implica um parentesco entre todas as partes da criação; estabelece harmonias entre elas. O realismo que a arte de França procura é um realismo das essências; não do singular, mas do global. Esta arte, que conquista a lucidez, respeita as hierarquias de Dinis. Coloca cada elemento do cosmos, cada astro, cada reino, cada ordem, cada espécie, no seu lugar. É ordenação dum conjunto. Porque «a natureza divina conserva todas as coisas segundo uma conveniência sem confusão, de maneira que todas sejam coordenadas numa coerência concreta, cada coisa conservando a sua pureza específica, mesmo quando entra em coordenações recíprocas». Cada palavra desta definição de S. Tomás aponta e concorre para fornecer a chave da estética gótica. Dante irá retomá-las e prolongá-las:

As coisas, todas elas,
Têm entre si uma ordem, e essa ordem é a forma
Que dá ao universo similitude com Deus.
As mais altas criaturas vêem nisso o sinal
Do poder eterno, o qual é o fim
Pelo qual se faz a norma sobredita.
Na ordem de que falo estão sujeitas
Todas as criaturas, segundo as suas diversas condições,
Mais ou menos próximas de seus princípios.
Assim se movem para diferentes portos
Sobre o grande mar do ser.

(*Paraíso* I, 103-113.)

Que o artista, enfim, apresente de cada ser uma imagem de plenitude: «Aquilo que se retira à perfeição das criaturas é à própria perfeição de Deus que é retirado» (S. Tomás de Aquino).

Para essa perfeição tendem as leis da natureza. Mas elas fatigar-se-iam para a atingir se o homem não interviesse para forçar o progresso delas, para reduzir o que embaraça o livre jogo dos ritmos naturais. Esse é o seu papel: Deus dotou-o de razão para isso. O homem gótico, como o homem românico, vive no centro do cosmos. Adere a ele por «coordenações recíprocas». Recebe dele constantemente influências em toda a carne de que é feito. Os seus humores vivem em correspondência com os elementos da matéria. O curso dos astros orienta o curso da sua vida. Mas pelo menos não está, como o homem românico, esmagado pelo universo. Nem passivo. Ao colocá-lo no vértice das criaturas, no mais alto grau das hierarquias do mundo visível, o artista supremo chama-o a colaborar na sua obra. Ao criá-lo, concebeu-o como devendo ser ele próprio agente da criação. Todo o impulso que faz progredir, em detrimento dos maninhos, os prados, os campos e os vinhedos, que estende os subúrbios das cidades, que impele os negociantes para as feiras, os cavaleiros ao combate e os Franciscanos à conquista das almas, toda a alegria activa que anima a idade nova, é acompanhado e traduzido pela teologia das catedrais. Por suas obras, o homem coopera. Assim é reabilitado, ao mesmo tempo que a matéria e o trabalho manual. O pensamento dos mestres de Paris e Oxford condena o desprezo pelo labor que as aristocracias professavam nas épocas de estagnação, e que Cluny, e mesmo Cister, no fim de contas, professavam ainda. Enquanto os Perfeitos cátaros recusavam pôr o esforço do corpo ao serviço da matéria, os Humilhados da Lombardia, os irmãozinhos de S. Francisco, todos trabalharam com as mãos. Transformaram o mundo e contribuíram segundo a sua força para a criação contínua do universo — tanto como os desbravadores obscuros que, por essa mesma altura, corrigiam os cursos das

águas e substituíam as moitas de espinhos pela ordenação dos campos lavrados. Nos novos manuais dos confessores, toda a profissão é justificada, desde que assente no trabalho, e os moralistas põem-se à procura de razões que legitimem o lucro. Às portas das igrejas urbanas, as imagens dos trabalhos manuais que figuram cada uma das estações ganham todo o seu sentido no crescimento económico do século XIII. E quando os mestres das corporações oferecem um vitral, querem ver nele representadas em pormenor as técnicas do seu mester. Elogio, na própria catedral, do trabalho conquistador.

No meio da criação, no meio da iconografia das catedrais coloca-se pois a figura do homem. O homem gótico é também, por sua vez, um tipo. Não se lhe vêem as feições emaciadas dos ascetas, as feições inchadas dos prelados que sofrem da bexiga e morrem de apoplexia. Escapa às deformações que a idade, o trabalho ou o prazer imprimem. Nasce adulto do pensamento divino, no ponto de realização aonde o crescimento o levará, donde o envelhecimento o fará decair. Parece-se como um irmão com o Deus oleiro que, nas arquivoltas de Chartres, o modela no barro. Deformar o seu corpo por um excesso de realismo, ou, como faziam os imaginários românicos, para o submeter à lei do quadro, seria diminuir a perfeição de Deus, seria um sacrilégio. As harmonias racionais que o ligam à criação devem transparecer-lhe na efígie, pois governam as suas formas específicas. A estatura, a face de Adão e Eva, inscrevem-se em Bamberga nos acordos duma geometria perfeita. São seres redimidos, destinados a ressuscitar na glória, lavados de todo o pecado. Já os raios de Deus os iluminam e os aspiram para a alegria. Sobre os seus rostos de claridade esboça-se o sorriso dos anjos.

O homem gótico, contudo, é também uma pessoa. Em Reims — entre os santos, os apóstolos, junto da Virgem e não longe de Jesus que com ela se parece —, surge na sua humildade a Servidora da Apresentação. Uma pessoa livre, responsável pelos seus actos; uma consciência. A cristandade do século XIII, que aprende a confessar-se todos os anos, a interrogar-se, a descobrir as intenções das suas faltas, pratica essa introspecção que já Abelardo propunha. Por isso, não são já símbolos de homens ou de mulheres que os doutores das escolas colocam nas fachadas das igrejas, mas seres maiores, libertos das forças cegas, senhores de si mesmos. Impregna-os o amor que permite, com a razão, aceder às luzes. Eis por que os seus lábios fremem e o seu olhar, lugar de todas as permutas, das comunicações universais, se abre aos esplendores do mundo. Por ele, a iluminação divina penetra até ao coração do ser, para aí atear o fogo da caridade. Está vivo. O olhar, que ganha valor essencial nas metáforas luminosas da teologia, faz enfim do homem gótico um destino. Esta criatura nasceu, morrerá; pecou; vive no tempo que o curso das estrelas ritma. Contudo, o pensamento dos doutores vem arrancá-la dos acontecimentos, libertá-la das mudanças ocasionais do mundo sublunar, subtraí-la às forças da corrupção, e vê-a de acordo já,

no movimento imóvel do tempo celeste, com o seu exemplar eterno. Tal como Jesus que tomou carne na história, que porém é, antes que Abraão tivesse sido, e que vive e reina em todos os séculos dos séculos.

★

O tempo abole-se com efeito no seio da circulação mística que, na teologia de Dinis, o Areopagita, ordena o movimento da criação segundo dois eixos inversamente orientados, a condescendência de Deus e o amor que lhe têm em troca as criaturas. «A sabedoria e a bondade de Deus emanam nas criaturas», comenta S. Tomás de Aquino, «mas esta procissão pode ser encarada também como razão de retorno ao fim supremo, e isso cumpre-se nos dons que nos unem a Deus, fim supremo: são a graça santificante e a glória. Na emanação das criaturas que procedem do seu primeiro princípio, há como uma circulação, ou uma respiração, pelo facto de todos os seres regressarem como ao seu fim através daquilo de que procedem como do seu princípio. Por isso se devem observar as leis em jogo no retorno e na progressão.» S. Tomás procura razões e apoia-se em Aristóteles, mas é ao pensamento de Dinis que dedica as suas reflexões. No seu esforço de lucidez, os mestres dominicanos e franciscanos que, em meados do século XIII, ensinavam nas escolas de Paris, conseguiam conciliar, com efeito, os passos racionais da escolástica e os impulsos de coração de S. Bernardo. Queriam, pelos métodos da lógica, discernir as leis dessa respiração criadora e, observando os aspectos do mundo, descobrir o Deus da natureza, idêntico ao Deus do sobrenatural. Mas deixavam-se levar pelo amor.

Como o fogo se muda, ao erguer-se
Por sua forma mesma, que é feita para subir
Lá onde ela mais dura em sua matéria,
Assim a alma apaixonada entra em desejo,
Que é movimento espiritual, e jamais pára
Antes de ter gozado o objecto amado.

(*Purgatório* XVIII, 28-33.)

Ora, no ponto de junção entre o amor e a razão, no encontro da procissão das luzes e do seu retorno, do criado e do incriado, da natureza e do sobrenatural, da eternidade e da história, coloca-se Cristo, Deus feito homem, «luz nascida da luz», e no entanto carnal. Desde Saint-Denis, a arte gótica esmerava-se em exprimir a encarnação, esboçando pouco a pouco as imagens precisas que a catedral do século XIII apresenta

na sua perfeição. Estas enraízam-se no Evangelho. Procedem de todos os movimentos obscuros que já agitavam no século XI a cristandade do Ocidente. Encontravam-se em germe nos primeiros esforços do povo fiel para forjar uma figura de Deus que se lhe assemelhasse e onde pudesse encontrar remédio que o libertasse das suas angústias, na esperança dos Patarinos de Milão que, cerca de 1050, haviam voltado os olhares para a cruz, para eles símbolo de vitórias sobre a morte e sobre as forças tenebrosas. Os grupos de peregrinos que se puseram em marcha depois do ano mil para Jerusalém, primeiro com as mãos nuas, e cuja marcha abria o caminho às empresas de cruzada, preparavam também a eclosão das figuras góticas do Verbo encarnado. Já os reformadores de 1100 não seguiam os patriarcas da Antiga Lei, mas os apóstolos. Encontravam alimento nos Actos, em S. Mateus que lhes falava da pobreza. «Os diversos itinerários que os frades descreveram e a que se chama regra de S. Basílio, de Santo Agostinho, de S. Bento, não são o fundamento da vida religiosa: são apenas os seus rebentos. Não são a raiz, mas as folhas. Só há uma regra de fé e salvação, uma regra primeira e essencial, de que todas as outras decorrem como regatinhos da mesma fonte: o Santo Evangelho que os apóstolos receberam do Salvador. Agarrai-vos a Cristo, a verdadeira vinha de que sois os sarmentos. Esforçai-vos, na medida em que ele próprio vo-lo conceder, por observar os preceitos do seu Evangelho. Assim, se alguém inquirir do vosso estado, da vossa regra, da vossa ordem, respondereis que estais sob a regra primeira e essencial da vida cristã, o Evangelho, fonte e princípio de todas as regras.» O homem de fé que redigia cerca de 1150 este prólogo da regra de Grandmont, exprimia o que de maneira ainda confusa sentiam os cavaleiros e burgueses mais evoluídos. Pedro Valdo descobriu a sua vocação no Evangelho. O próprio Cristo convidou Francisco a recusar as riquezas e a falar aos pobres. E o papa Inocêncio III, persuadindo-se de que recebera o seu poder das próprias mãos de Jesus, encontrava na vontade do Mestre a justificação dos seus actos. Toda esta vaga que surde no mais fundo do povo, que nasce do apuramento da sensibilidade e do progresso da cultura, coloca no coração da arte das catedrais a figura do Deus vivo. Pode-se pensar que o catarismo deve a maior parte do êxito às ambiguidades do seu vocabulário: mostrava-se vestido dum manto de evangelismo que escondia a sua recusa radical da encarnação. A Igreja romana despiu-lho para afastar dele as multidões. Estas começaram a seguir Francisco de Assis, que construía os primeiros presépios. A catolicidade triunfa na devoção em redor dum nascimento, o do Natal.

Na verdade, os teólogos que criaram a arte gótica não viam Cristo como uma criança, mas como um rei, soberano do mundo. Os monumentos que os reis de França ajudaram a construir apresentaram-no como um Doutor coroado e não tardaram a mostrá-lo num trono, coroando a Virgem — sua mãe, mas também sua esposa —, a mulher, mas também a Igreja. Porque os construtores do dogma tinham finalmente justificado,

pelo papel que Maria desempenhara na encarnação, o lugar principal de que a Mãe de Deus insensivelmente se apoderara, durante o século XII, no seio das crenças laicas. Admitiram que a imagem dela viesse juntar-se à de Cristo no centro da sua teologia — no centro da decoração da catedral. E como, na primeira metade do século XIII, o artista não pedia às damas das assembleias corteses que lhe propusessem os temas, como ouvia os senhores da Igreja, o rei, os seus bispos e os teólogos, não figurava a ternura de Nossa Senhora nem a sua dor, representava-a em glória. A encarnação não é uma festa popular, é um mistério. Os escultores e os vitralistas situaram a imagem da Virgem tanto mais em majestade quanto, para os sábios da escola, Maria simbolizava também a Nova Lei, acabamento da Antiga. Nela, a humanidade une-se a Deus. Ela é o lugar preciso das núpcias misteriosas entre a alma e o seu Criador. Representa concretamente o corpo reunido da Igreja. Por que não será a esposa em que Deus se fez carne a própria Igreja, fortalecida contra a heresia? A coroação de Maria na catedral celebra, de facto, solenemente, a soberania da Igreja romana.

A evolução da iconografia marial segue passo a passo os progressos e o triunfo daquela. Em 1145, o portal real de Chartres era ainda exaltação do poder do Deus românico. Instalava a imagem deste no seu centro, nas glórias do Último Dia, vitorioso das trevas. Mas perante os êxitos do catarismo, afirmava também que este Deus se encarnara e representava num dos tímpanos laterais as cenas evangélicas do tempo de Natal. Se a primeira estátua de pedra da Mãe de Deus apareceu neste momento na cidade da Beauce, é porque o culto da Virgem aí se firmava sobre velhas tradições que remontavam ao período carolíngio, das grandes sementeiras de espiritualidade que os reis francos, com os monges, tinham lançado na Nêustria. Carlos, o Calvo, oferecera à igreja de Chartres belas peças de tecido que do Oriente lhe traziam. Nelas se passou a ver, desde então, a túnica que Maria vestia quando o anjo Gabriel a viera saudar. Deslumbradas, coortes de soldados e de camponeses prosternavam-se perante esta maravilha. Conduziam-nas à cripta; aí descobriam, sobre um trono, em majestade, a efígie da Virgem. Quando, depois de Suger, se deixou de esconder as urnas-relicários na escuridão dos santuários subterrâneos, quando foram colocadas na plena luz de Deus, oferecidas, rebrilhando, a todos os olhares, o prelado que concebeu o portal real fez reproduzir na pedra essa estátua-relicário, sobre o tímpano da porta ocidental, no meio da narração da Infância. Essa narração, no entanto, desenvolvia-se em acompanhamento discreto. Humildes comparsas, os pastores da Ilha-de-França pareciam cegos pelo brilho duma outra visão sobrenatural, pela figura intemporal da Mãe de Deus que surge do mistério. Hierática como em Torcello, mas sentada, a Virgem é o «trono de Salomão», a «sede da divindade» que o abade de Cluny, Pedro, o Venerável, celebrava nesse tempo. Um pouco mais tarde, os decoradores de Laon utilizavam ainda para celebrar Maria os símbolos da teologia

das concordâncias: exprimiam a sua virgindade por prefigurações bíblicas, a sarça ardente, a cabeleira de Gedeão, os Hebreus na fornalha.

O lanço decisivo foi transposto em Senlis, em 1190, na época precisa em que, sob a férula pontifical, a Igreja começava a endurecer a sua acção. Partia para o combate proclamando a encarnação de Deus. Magnificava a Virgem que fora o instrumento desse mistério e acostumava-se a ver nela a sua própria imagem. Pela primeira vez, o pórtico duma catedral foi inteiramente consagrado à Mãe de Deus. Descreve o seu funeral, ou antes, a passagem do seu ser da vida terrestre para a glória. Porque, segundo as crenças orientais que a cristandade latina acabava de acolher, a Virgem não está morta. Dorme. Não tardará que os anjos venham buscar o seu corpo, levá-lo para o céu, subtraí-lo à sorte comum das criaturas carnais. Finalmente, os clérigos de Senlis imaginaram colocar, no alto do tímpano, Maria e Jesus lado a lado num mesmo assento real: Cristo pôs sua mãe à direita; associa-a à sua realeza. Esta escultura ilustrava simplesmente as liturgias da festa da Assunção, em que se cantavam duas sequências do saltério: «A rainha está sentada à sua direita, vestida de ouro»; «Ele pôs sobre a sua cabeça uma coroa de pedras preciosas.» Concebido na mesma época em que o papa Inocêncio III reivindicava para a Igreja reunida em torno de si a soberania universal, o tema espalhou-se muito rapidamente. Em Notre-Dame de Paris, cerca de 1220, revestiu as suas formas perfeitas.

No entanto, aqui ainda se encontrava relegado para um dos lados do pórtico. Trinta anos mais tarde, quando a catedral de Reims se concluiu, figuras mariais foram distribuídas por toda a parte. O primeiro mestre-de-obras, João de Orbais, deixara o projecto dum pórtico cuja parte central seria reservada aos santos protectores da igreja episcopal. Modificaram-no para que a Virgem, soberana mediadora, viesse substituir esses intercessores menores. Está no meio deles na porta do lado norte para onde foram relegados, reforçando-lhes a acção salvadora. Reaparece na porta do lado sul, na cena do fim dos tempos, onde a sua presença aprofunda o sentido místico da visão apocalíptica. E agora, como em Senlis, o conjunto da demonstração de verdade que a fachada da catedral oferece aos olhares do povo ordena-se em redor da sua pessoa. Maria ergue-se no tremó da porta central. As estátuas monumentais da Anunciação, da Visitação, da Apresentação no Templo, a do rei David, seu antepassado, acompanham-na. As arquivoltas contam a sua história humana, ao mesmo tempo que propõem imagens simbólicas da sua virgindade. Salomão e a rainha de Sabá contêm a prefiguração das suas núpcias com Cristo Rei. À rosácea da Criação corresponde a rosácea ocidental, dedicada à sua Assunção. Enfim, no alto do gablete, Jesus, com as suas próprias mãos, vem conferir a sua mãe a insígnia do poder soberano. Novo Adão, coroa a nova Eva, sua esposa. Não assegura ele, pela encarnação, o triunfo da Igreja neste mundo?

★

A imagem que os teólogos do século XIII têm da criação e da encarnação releva o universo da sua culpabilidade, liberta-o dos terrores. Para uma parte, pelo menos, da cristandade do Ocidente, aquela que sai da rusticidade, o pecado já não se resgata com ritos, com regateios a preço fixo, e não é já a intervenção mágica do poder divino que permite, nas provas rituais da ordália, distinguir os criminosos das suas vítimas. O homem sabe agora que ganha a salvação por actos — mais ainda pelas suas intenções, pelo amor e pela razão que lhe revelam a sua identidade com Deus, que o levam a voltar a ele e a imitá-lo mais perfeitamente. O pecado, contudo, mantém-se. Por ele a matéria se obscurece. Torna a carne pesada e é obstáculo à luz incriada. Só Jesus o venceu neste mundo. Só ele pode salvar o homem. Por isso deve-se seguir o Bom Mestre, levar como ele a sua cruz.

Os campeões da fé renovada, todos os frades mendicantes, espalham por toda a parte esta mensagem. «Não me faleis», diz S. Francisco de Assis, «de nenhuma outra forma de vida que não seja a que o próprio Senhor misericordiosamente me mostrou e deu; a regra e a vida dos frades menores consiste em observar os Santos Evangelhos de Nosso Senhor Jesus Cristo.» Os Evangelhos na sua simplicidade, *sine glossa*, sem comentário. E S. Domingos quis-se em primeiro lugar «homem evangélico». A pregação de verdade, que sabe acolher agora a alegria, põe por vezes a tónica na penitência. No fim do caminho, convida a desposar os sofrimentos da Paixão. S. Francisco consegue-o no Alverne. «Algum tempo antes da sua morte, vimos o nosso irmão e pai no estado do Crucificado, tendo no corpo feridas que são verdadeiramente os estigmas de Cristo.» Nas primeiras horas do dia, Francisco, de joelhos, braços em cruz e olhos fitos no Oriente, dirige ao Salvador esta súplica: "Ó Senhor Jesus, há duas graças que peço me concedas antes da minha morte. A primeira é que, tanto quanto possível, eu sinta os sofrimentos que tu, meu doce Jesus, tiveste de padecer na Paixão cruel. A segunda, que eu sinta no meu coração, tanto quanto possível, o amor desmedido em que ardes, tu, Filho de Deus, e que te levou a sofrer de bom grado tantas penas por nós, miseráveis pecadores."» E quando, cinquenta anos mais tarde, o rei S. Luís quis seguir o mesmo caminho, era, diz Joinville, porque «amava a Deus de todo o seu coração e imitava as suas obras; isso viu-se porque, do mesmo modo que Deus morreu por amor do seu povo, o nosso santo rei pôs também o seu corpo em aventura de morte várias vezes por amor do dele». Para aqueles a quem cabe parte das riquezas novas, o século XIII é o tempo das alegres conquistas. Avança na euforia dos seus êxitos. Mas a pregação de penitência segue passo a passo esta marcha, para que ela se não desvie e conduza o povo de Deus à Terra Prometida. Como os guias da cruzada, a escultura da catedral é marcada pelo sinal da cruz. Ergue as imagens da Paixão. Não esqueçamos

que mostra nelas símbolos de vitória, afirmando que o Deus feito homem atravessou a morte e que, no triunfo da ressurreição, Cristo leva consigo toda a humanidade para as verdadeiras alegrias que não são deste mundo.

Quando se pôs a meditar sobre os sofrimentos de Deus, a cristandade latina desposava uma inclinação espiritual que, muito antes dela, arrastara a do Oriente. Desde o século XI, o clero bizantino convidava os fiéis a ver no ritual da missa uma representação concreta da morte, do sepultamento e da ressurreição de Cristo; essa liturgia punha em cena todos os episódios da vida do Salvador; a celebração eucarística tornava-se um resumo de todo o Evangelho. Reunia as narrativas dele, de que rapidamente a iconografia dos frescos macedónios veio dar uma transcrição visível. Vemos os reflexos destas imagens em Cefalu. Os cruzados viram essas figuras enquanto descobriam na Terra Santa uma Jerusalém mais verdadeira do que os símbolos escatológicos cujas miragens haviam desencadeado o grande impulso de 1095. E eis que no ano 1204 bandos de guerreiros francos tomaram Constantinopla. Foi um acontecimento decisivo: julgou-se que ele ia abolir o cisma, trazer enfim à unidade as duas partes divididas do corpo de Cristo. Em todo o caso, esta conquista foi para o Ocidente ocasião para se apropriar das maravilhas, de todas as relíquias da Paixão conservadas nos santuários de Bizâncio. Roberto de Clari fica boquiaberto diante dos tesouros: dois pedaços da verdadeira cruz, o ferro da lança, os dois pregos, a túnica, a coroa de espinhos. Assim, todos os aprestos do suplício saíam do sonho, tornavam-se realidade. Peça a peça, os cavaleiros saqueadores compraram-nos ou roubaram-nos, levaram-nos consigo: foi o caso do conde Balduíno de Flandres que pôde levar para o seu castelo de Gand algumas gotas do sangue de Cristo. Desde há séculos, a fé rústica do Ocidente encontrava alimento em despojos duvidosos encerrados nas urnas-relicários das criptas abaciais. Para as relíquias trazidas pelos aventureiros da cruz, e que pareciam muito mais autênticas, era preciso um asilo digno da sua glória. Renovaram-se, embelezaram-se as capelas e ergueram-se novas. «O rei S. Luís tinha a coroa de espinhos de Nosso Senhor Jesus Cristo e um grande pedaço da santa cruz onde Deus foi posto e a lança com que o lado de Nosso Senhor foi trespassado, e muitas relíquias preciosas que adquiriu. Para elas mandou fazer a Sainte-Chapelle de Paris, em que despendeu quarenta mil libras tornesas ou mesmo mais. Adornou de ouro e prata e de pedras preciosas e outras jóias os lugares e as urnas-relicários onde as santas relíquias repousavam, e crê-se que estes ornamentos valem bem cem mil libras mais.» Dispôs-se sobre os relicários um ornamento figurativo demonstrando a origem, o sentido e as virtudes dos despojos maravilhosos que o relicário tinha por missão abrigar. A febre decorativa que se apossou do princípio do século XIII veio em linha recta do saque de Constantinopla.

Convidados a celebrar as relíquias novas, os artistas tiveram de inventar. De Bizâncio, que os cruzados acabavam de saquear, tomaram

modelos iconográficos. Para apresentar figuras menos abstractas do sofrimento de Deus, capazes de comover a alma e melhor a dispor à penitência — porque se tratava agora realmente de convencer as multidões, e a Igreja militante e predicante da repressão católica queria tocar o povo no que ele tinha de mais profundo — os ordenadores dos programas artísticos foram servir-se dos relatos vivos dos Evangelhos sinópticos e decidiram no século XIII, como o tinham feito algumas gerações antes os artistas orientais, ilustrar pela escultura e pelo vitral os episódios da Paixão: no álbum de Villard de Honnecourt, pode-se ver Nicodemo despregando os pés de Cristo, e sabe-se que o projecto primitivo do pórtico de Reims foi modificado para que aparecesse, pela primeira vez no portal duma catedral, o espectáculo do Calvário. Com a mesma intenção, acentuaram-se as correcções que Suger tinha introduzido no tema românico do Juízo Final, de tal modo que a sua significação foi radicalmente transformada. Em Chartres, as esculturas de depois de 1204 não mostram já o Cristo do retorno como um soberano glorioso, mas na humildade dum homem despojado. Expõe as suas chagas, e os instrumentos da Paixão — sinais do Filho do homem, segundo o Evangelho de Mateus — rodeiam-no: a lança, a coroa de espinhos e a madeira da cruz. Contudo, não são carrascos que os levam, nem o próprio Cristo, mas anjos, e estes apresentam-nos como relíquias: estas criaturas de luz não ousam tocá-las com as mãos; um pano sagrado protege-as. Porque o teólogo que concebeu esta cena não se propunha figurar a dor física do Salvador e menos ainda o decaimento do seu corpo supliciado. A cruz, para ele, não era um patíbulo, continuava a ser um sinal de glória, e as chagas de Cristo não davam testemunho dos seus tormentos. «Elas proclamam a sua força», diz S. Tomás de Aquino, «ele triunfou da morte.»

Nessa época, o pensamento dos doutores da Igreja combatente não se demora na Sexta-Feira Santa, projecta-se na vitória da Páscoa. Em Reims, no reverso do portal onde se abriram vitrais para que também eles dessem passagem às irradiações divinas, a flora das balças e dos vinhedos rodeia as figuras da redenção. São personagens, e não símbolos. Não são contudo ainda os actores dum drama. Todas estas estátuas têm por missão representar os valores espirituais de que o Calvário é sinal. Fornecem as suas equivalências eucarísticas. Porque o cristianismo do século XIII é, mais do que nunca, eclesiástico e, contra os heréticos, exalta as funções do sacerdócio, porque a arte gótica foi criada por padres, as estátuas de Reims distribuem a comunhão, o sacramento maior que eleva os ministros do culto católico muito acima dos Perfeitos cátaros e dos pregadores valdenses. Transferem igualmente o acontecimento que é a morte de Jesus para a eternidade dos ritos da Igreja e para a paz. Por cima da sua serena assembleia, no andar da rosácea, onde teve conclusão, cerca de 1260, a invenção iconográfica, substituiu-se à última hora a galeria dos reis, que o projecto inicial previra, por uma outra coorte, a das testemunhas que viram aparecer Cristo depois da sua ressur-

reição. Estas proclamam nas alturas, no extremo do movimento ascensional que levanta o edifício inteiro para o céu, que a morte do homem foi vencida e que cada um deve celebrar em alegria esse milagre. Dizem a esperança duma humanidade resgatada. A Igreja romana sabe que o povo laico continua atormentado pela angústia do Além. Quer persuadi-lo da sua libertação. O que lhe propõe é uma «consolação» mais eficaz do que a dos Perfeitos. Aos que aceitam confiar-se à sua guarda, promete que transporão sem temor a passagem estreita que leva à luz. No seu *Cântico*, São Francisco louvara o Senhor «pela nossa irmã, a morte corporal, a quem nenhum homem vivo pode escapar; mal-aventurados são só aqueles que morrem em pecado mortal, e bem-aventurados aqueles que cumpriram as santíssimas vontades, porque a segunda morte não poderá causar-lhes dano». A morte deixa de contar. A ressurreição despojou-a de todos os seus poderes.

A Igreja permite que os mais poderosos homens desse tempo instalem a sua sepultura no interior dos santuários e façam figurar no túmulo uma imagem da sua pessoa. Nessa época, os artistas começam também a decorar sepulturas, e cerca de 1200 principia, no oratório dos Templários de Londres, o longo cortejo dos jacentes da Europa. Em Saint-Denis, S. Luís quis fazer da basílica de Suger um mausoléu onde seriam expostos os monumentos funerários dos seus antepassados. Pedro de Montreuil recebeu ordem de preparar o edifício e ergueu os túmulos no cruzeiro do transepto, como leitos fúnebres. Contudo, não deitou sobre eles cadáveres, mas estátuas-colunas de rosto anónimo e com a serenidade dos reis de Judá. Para além da morte, estes reis e estas rainhas ligaram-se, fora do tempo, à linhagem carnal de Jesus. Por que, aos olhos do Eterno, significarão a Paixão e a Ressurreição de Jesus outra coisa que uma passagem? Nestes acontecimentos da história, convém ver sinais, prefigurações. Na verdade, a ressurreição dos homens, e de cada um deles, existe em toda a eternidade na ressurreição de Cristo. Existe já na sua própria morte. Esta assinala o retorno da luz ao seu primeiro princípio, o refluxo da criatura para o seu exemplar divino. Eis por que os jacentes do século XIII não têm idade nem fisionomia: libertados do acidental, retornaram ao tipo da espécie, isto é, ao Deus encarnado. O êxtase para que tendia S. Bernardo encontra neles enfim o lugar da sua realização. Os ressuscitados de Reims, que saem ainda frementes das sombras da morte, têm nos seus rostos iluminados as próprias feições do Filho do homem, as de Cristo mostrando as suas mãos e o seu flanco, e contudo resplandecente de glória. As do Deus criador. O destino do homem conclui-se na redenção. Mas a redenção e a criação são resumidas pela encarnação.

7

A FELICIDADE

1250-1280

Era em Paris, na Universidade, que se forjavam as melhores armas do combate contra a heresia. Todos os prelados do mundo ali tinham ido instruir-se, os bispos escandinavos, os da Hungria, os de Moreia, de S. João de Acre, de Nicósia, e os papas, seus antigos alunos, protegiam-na. Os estudantes, com todo o povo da cidade, haviam-se colocado à frente do cortejo triunfal que trazia de Bouvines, em gaiolas, os prisioneiros do seu rei vitorioso. Este vencera o Imperador; tomara ele próprio o sobrenome de Augusto, suplantara todos os seus rivais. Eis que ao êxito capetíngeo, as virtudes de Luís IX vinham juntar a auréola da santidade. S. Luís arbitrava as querelas dos príncipes; era senhor do Languedoc, onde os inquisidores trabalhavam em seu nome para extirpar as últimas raízes da heresia; seu irmão dominava a Provença, Nápoles, a Sicília. Em redor do seu trono, a Europa ordenava-se. Propunha a toda a nobreza do mundo o modelo da cavalaria nova, do «homem prudente» valente nas armas, cortês para com as damas, mas temente a Deus. O cavaleiro maravilhado de Bamberga tem o seu rosto. Todos os senhores da cristandade queriam falar a sua língua. O irreal dos romances bretões, a sensualidade dos trovadores iam-se perdendo nas frescas alegorias e nas visões lúcidas do primeiro *Romance da Rosa*. Pela escola e pela realeza, Paris triunfava em meados do século XIII e, com Paris, a arte da França.

Esta arte conquistara novas províncias, à medida que estas, a Normandia, o Artois, o Anjou, tinham vindo encorporar-se no domínio régio, ou como a Champanha, a Borgonha e a Flandres, se tinham vergado perante a preeminência do soberano. Os bispos haviam introduzido em Trondheim, em Castela, na Francónia, fórmulas cuja aderência às construções da teologia tinham reconhecido durante os seus estudos parisienses. Os Dominicanos e os Franciscanos acabavam de tomar a vez de Cister na expansão dessas formas: a basílica de Assis, a Minerva em Roma, são igrejas góticas. A luta anti-herética rompera a maior parte das barreiras que se tinham oposto ao progresso da estética das catedrais fran-

cesas. Implantava-a agora, à força, no Sul submetido, em Toulouse, em Clermont — não tardaria que em Limoges, em Narbonne, em Bayonne, em Carcassone, em todas as cidadelas do catarismo. Os escultores de França tinham-se apropriado do melhor das artes concorrentes e adornavam as suas vitórias com os despojos conquistados. Na estatuária de Reims acabavam de misturar-se formas colhidas nos sarcófagos romanos, nas fontes baptismais do Mosa e nos camafeus antigos de que agora se fabricavam cópias em Paris. Os historiadores de arte interrogam-se sobre o que ela poderá talvez ter ido buscar à própria Grécia.

Contudo, desde meados do século, percebiam-se em Paris, no foco da estética triunfante, os rumores dum movimento profundo que começava a transformar o rosto do mundo. As grandes obras terminaram na Sainte-Chapelle em 1248; em 1250, na Notre-Dame; em 1269, em Amiens; a grande escultura de Reims conclui-se em 1260. Ora, não fora precisamente esta última data que, na sua visão messiânica do destino humano, Joaquim de Flora designara como devendo ser o tempo duma viragem da história? Predissera para 1260 o advento da terceira idade da humanidade: após o reinado do Pai, após o do Filho, viria o do Espírito; ver-se-ia instalar o Evangelho eterno anunciado pelo Apocalipse, uma idade de ouro em que o povo de Deus acederia em alegria à pobreza total; já não haveria necessidade da Igreja; composto inteiramente de monges e de santos, o género humano formaria uma Igreja nova, purificada, espiritual. Os escritos joaquimitas tinham-se espalhado por toda a parte, e muitos começavam a ver em S. Francisco o precursor desse tempo de luz. Na Universidade de Paris, o teólogo franciscano Gerardo de Borgo San Donnino comentava a obra de Joaquim. Contra ele, um outro professor, Guilherme de Saint-Amour, compôs pouco depois de 1250 um tratado, *Dos Perigos da Idade Nova*. Aí denunciava os Mendicantes, esses pseudoprofetas, concorrentes dos mestres seculares. Por trás deles, atacava o papa, que os protegia.

O que Guilherme de Saint-Amour exprimia era a reacção do mundo moderno contra as molduras demasiado estritas que travavam o seu avanço, e essa reacção revestia-se de uma dupla forma. Em primeiro lugar, o século recalcitrava contra a tirania da monarquia romana e dos que a serviam. O papado queria reger o mundo e mantê-lo sob a sua férula. Colocara já sobre a tiara uma segunda coroa de florões, a dos reis da terra, «em sinal de império». Afirmava, com efeito, ter recebido de Constantino, o Grande, a dominação suprema sobre todo o Oriente. Bizâncio, conquistada, estava ocupada por cavaleiros latinos. O papa vencera o imperador Frederico II. Quando este morreu, em 1250, a Cúria romana não lhe deu sucessor e deixou aberto o grande interregno. Arrogava-se, sobre o conjunto da cristandade, um poder sem limites que o perigo herético, dizia ele, tornava necessário: contra a heresia, em 1252, o papa Inocêncio IV autorizava os inquisidores a utilizar a tortura. Contudo, como se vê claramente, a repressão fizera o seu trabalho.

Montségur caíra. Em parte alguma se encontrava um cátaro confesso. Para quê, sendo assim, esta concentração de autoridade em redor da Santa Sé? Tendia apenas a satisfazer os seus interesses temporais, a avidez dos cardeais. Roma sucumbiu às tentações terrestres que S. Bernardo já denunciava. Tornou-se a serva de Mamon. É ela, evidentemente, a grande prostituta do Apocalipse.

Ah! Constantino, de que males foi mãe
Não a tua conversão, mas aquele dote
Que de ti recebeu o primeiro pontífice que foi rico.

(*Inferno* XIX, 115.)

A condenação da tirania pontifical encontrava-se inscrita no coração das profecias de Joaquim de Flora, no sonho duma irrupção do Espírito Santo no mundo, que viria tornar inútil o ministério dos padres. Em 1252, a Santa Sé proibiu em Paris a leitura do *Evangelho Eterno*. Mas já no Sul da cristandade, nos domínios arrancados ao catarismo, mas onde não tinham sido desenraizados os fermentos do espírito de pobreza, toda uma parte da Ordem franciscana começava a insurgir-se, pregava contra Roma o despojamento total do *poverello* e a liberdade espiritual. Já S. Luís, que regressava da cruzada, pôde ouvir em Hyères um frade mendicante vituperar todos os religiosos que se instalavam no luxo da corte real; Joinville encontrava-se também no auditório, e também não podia suportar os «beatos falsos» — é certo que por outras razões, porque estes o censuravam por se adornar demasiado, porque os considerava hipócritas e porque, no seu próprio senhorio, os agentes do bispo alargavam à sua custa o direito de justiça. De facto, a resistência à Igreja romana afirmava-se sobretudo no seio dos reinos, dos Estados que se reforçavam e que dividiam agora a Europa. Porque, tal como as comunas da Itália, como a Roma do século XIII, a cidade de Deus encontrava-se dividida em moradas fechadas e hostis, em fortalezas donde cada potência observava as suas rivais e se preparava para atacá-las. O tempo das grandes guerras anunciava-se. A unidade da túnica inconsútil, que a simbólica das catedrais celebrava na Virgem coroada, aparecia agora como um mito, e a Jerusalém celeste como uma esperança, como um remorso, uma nostalgia — não já como a realidade vivida. A realidade, em 1250, era o Estado laico e o seu jovem exército de funcionários, ardorosos em defender as prerrogativas dum senhor cuja autoridade era a fonte do seu próprio prestígio. Sentia-se despontar entre estes servidores dos príncipes a audácia de Guilherme de Nogaret que, em nome do rei de França, ia esbofetear um papa. Já em meados do século XIII todos os soberanos pretendiam ser senhores em sua casa e riam das pretensões temporais da Sé romana. O próprio S. Luís, pronto a servir a Cristo mas não o bispo de Roma,

e que defendeu Frederico II, apoiava os seus vassalos contra as intromissões da jurisdição da Igreja.

As resistências do mundo moderno às pressões eclesiásticas residiam no movimento de crescimento que arrastava o Ocidente e no impulso de prosperidade que aí se desenvolvia ainda. As contradições da sociedade feudal avivavam-se. O povo dos pobres afundava-se no desespero e os felizes revoltavam-se contra a moral dos padres, que tendia a privá-los dos prazeres terrestres. As imagens messiânicas, a esperança obscura numa idade de ouro que viria restaurar a igualdade dos filhos de Deus nos primeiros dias do mundo, agitavam as massas exploradas, os trabalhadores dos subúrbios — entre os quais a heresia, perseguida, encontrava os seus últimos refúgios —, os operários dos panos, os pisoeiros, os tintureiros, os «unhas azuis» das cidades flamengas que organizaram em 1280 as primeiras greves da história. Excitavam no fundo dos campos os proletários de barriga vazia, fazendo-os de repente, aqui e além, aglutinar-se em redor dum monge revoltado ou dum vidente de gestos de arcanjo. Partiam em turbas cegas à procura do Salvador, pilhando de passagem os celeiros da Igreja. Foi o caso dos Pastores, em 1251: atrás dum pregador a quem se chamava mestre da Hungria, atravessaram os campos da Ilha-de-França, querendo arrancar o bom rei S. Luís às mãos dos infiéis que o mantinham prisioneiro. Para estas coortes errantes que a miséria empurrava para a frente, o papa, os bispos que abençoavam os seus perseguidores, que incitavam a cavalaria a afogar em sangue a rebelião e o impulso espontâneo da sua esperança, tinham as feições do Anticristo. Quanto aos nobres, o papa, os bispos e os frades mendicantes eram, para eles, desmancha-prazeres: não pretendia essa gente arrancar-lhes as riquezas que Deus dá aos homens bem nascidos, prometendo em troca, no Além, incertas alegrias? No mais gracioso dos romances escritos nessa época, o moço Aucassin receia aborrecer-se no Paraíso, não encontrar nele mais prazeres que as litanias dos padres; se as belas damas tiverem de ir para o Inferno, ele prefere ir para lá também. Tais eram as indóceis forças que se desenvolviam na idade nova.

Um outro sonho se desmoronava, o da próxima conquista do universo, finalmente todo reunido na fé de Cristo. Este sonho seduzia a Europa desde os primeiros êxitos contra o Islão: agora acorda dele, espantada. Desta desilusão nasceu talvez a perturbação mais insidiosa, aquela que faz parecer irrisórias as ordenações serenas em que, na catedral, se inscrevia a imagem da criação. Jerusalém, para onde tendera toda a esperança do Ocidente, escapava aos cavaleiros de Cristo. Os cruzados de 1190 haviam tentado sem qualquer resultado reconquistar o Santo Sepulcro. Durante o longo cerco de S. João de Acre, acostumaram-se a encontrar, também entre os Sarracenos, paladinos dignos de estima. Depois foram vistos regressar, míseros, doentes, de mãos vazias — tornar a partir, mas desta vez para pilhar províncias cristãs, a Narbonense, ou, guiados pelos mercadores de Itália, Bizâncio. O próprio S. Luís fora feito prisioneiro.

Tivera de pagar resgate. Não pudera conduzir a sua peregrinação até ao túmulo de Cristo. Em 1261, os cismáticos expulsaram os Francos de Constantinopla. E quando S. Luís, em 1270, quis levar uma vez mais os seus vassalos à Terra Santa, «em minha opinião», diz Joinville que se recusou a segui-lo, «cometeram pecado mortal todos aqueles que aconselharam ao rei a viagem». De facto, o rei, modelo de cavalaria, iria encontrar a morte no desastre duma expedição estéril. Ficaram muitos colonos, bispos, monges latinos no Levante, e gerações de cavaleiros iriam ainda sonhar com cruzadas. Acabara-se no entanto o alegre impulso. Morrera a esperança de ver um dia todas as nações do mundo comungarem na mesma esperança em redor do Santo Sepulcro. Os exércitos do Ocidente não avançavam mais. Forças superiores os continham, e agora rechaçavam-nos, expulsando-os das suas vanguardas. A própria Europa estava ameaçada. Eis que sobre ela vinha pesar toda a Ásia, cuja imensidade começava a perceber. Sentia o vigor das pulsões que, novamente, dela jorravam, semelhantes às que em tempos tinham vencido o Império Romano. Do fundo das estepes, via surgir as hordas mongóis. Em 1241 e 1243, na Polónia, na Hungria, a cristandade tivera de lutar contra esses assaltantes de rostos estranhos. No seu terror, julgara reconhecer neles os povos de Gog e de Magog, os cavaleiros do Apocalipse, anunciadores do fim dos tempos.

Os homens da Igreja tomavam nesse momento consciência de que a região cristianizada não constituía senão uma parte do universo, e pequena, que já não era possível acreditar no triunfo próximo da cristandade, capaz enfim de absorver o mundo inteiro numa progressão contínua. Estes homens, a quem o alargar dos conhecimentos e o avanço da cultura haviam aberto os olhos, tinham de render-se à evidência: a criação era infinitamente mais vasta do que a seus pais parecera, mais diversa, menos dócil: estava cheia de homens que não tinham recebido a palavra de Deus, que se recusavam a ouvi-la e que não se deixavam facilmente vencer pelas armas. Na Europa, o tempo da guerra santa está então revoluto. Começa o tempo dos exploradores, dos traficantes, dos missionários. Com efeito, por que teimar em lutar contra esses infiéis, contra esses combatentes eficazes? Mais vale negociar e procurar insinuar-se nesses reinos invencíveis pela prática dos negócios e pela pregação pacífica. Em 1271, Marco Polo mete-se à estrada da seda, cujas etapas os relatos dos mercadores venezianos, seus compatriotas, e os relatos dos frades mendicantes lhe tinham ensinado. Ao dinamismo antigo dos cavaleiros de França sucedeu o novo dinamismo dos negociantes italianos. Além disso, a leitura do Evangelho faz ver cada dia mais claramente o que há de bárbaro e, bem vistas as coisas, de contrário ao ensinamento de Cristo, em querer exterminar os infiéis, ou mesmo levá-los à força ao baptismo pela espada, como no tempo de Carlos Magno. É preciso mostrar-lhes, pelo exemplo, Jesus vivo. Os prelados depuseram o elmo de Turpin. Muitos deles usam o burel franciscano. Ora, em Damieta, o próprio

S. Francisco pudera ver que o exército cruzado não valia mais do que o dos seus adversários e que também precisava de ser convertido. Com alguns dos seus irmãozinhos, lançara-se entre os dois campos, e o sultão autorizara-o a anunciar o Evangelho. Sem êxito imediato. Mas uma nova esperança nascia. Sabia-se que existiam ainda cristandades nestorianas nas regiões mal conhecidas da Ásia, dominadas pelos tártaros. Estes deixavam-nas em paz e pareciam portanto menos difíceis de ganhar para a verdadeira fé do que o muçulmano, o inimigo comum. Os Mongóis, a partir daí, pareceram bons selvagens, não já o flagelo precursor do fogo de Deus, mas aliados possíveis que permitiam apanhar o Islão pelas costas. Frades menores partiram a tentar a aventura. S. Luís enviou à corte dos chefes asiáticos «uma capela de pano escarlate e, para os atrair à nossa crença, fez talhar sobre aquela em imagem a Anunciação do Anjo, a Natividade, o Baptismo que Deus recebeu, toda a Paixão, a Ascensão e o advento do Espírito Santo. Juntou-lhe cálices, livros, tudo o que é preciso para dizer a missa, e dois frades pregadores para a cantarem diante deles». Ao encontro da incrença, a Europa já não lançava homens de armas, mas os seus melhores pregadores, a decoração com que estes tinham aprendido a ilustrar os seus sermões, toda a imaginária nova das catedrais. Houve que reconhecer que estas armas espirituais não deram melhor resultado que as outras: a cristandade continuaria a ser apenas uma parte do mundo.

Após 1250, no momento em que o Ocidente cristão se apercebia da sua relatividade no espaço, era-lhe mostrada a relatividade da história cristã. O tempo formara até aqui um bloco homogéneo, onde, na exemplaridade divina, o passado e o futuro se encontravam coerentemente no presente, mantinham com ele relações místicas. Aos olhos da eternidade, a época da criação e a do fim do mundo confundiam-se, e o instante vivido juntava-se a elas. Santo Agostinho e Dinis, o Areopagita tinham exprimido esta concepção do tempo. Nela se haviam apoiado as concordâncias de Suger, os exemplos bíblicos de Pedro, o Comedor, e toda a construção simbólica em que a arte das catedrais reduzia o tempo ao rodopio cósmico das rosáceas. Os acontecimentos do passado não explicam o presente, prefiguram-no, ao mesmo tempo que o concluem. Ora, na segunda metade do século XIII, começaram fissuras a desagregar esta noção. Humberto de Romans, Mestre geral dos Dominicanos, recebeu do papa ordem para reflectir sobre a história do cisma grego. Preparava-se um concílio que tentaria reunir as duas Igrejas separadas. Procurava-se basear as discussões em bases históricas. A intenção era nova. No pequeno *Tratado em Três Partes*, que redigiu em 1273, Humberto quis encontrar razões para os acontecimentos do seu tempo, razões que não fossem todas sobrenaturais. Deixou pois de aplicar o seu estudo às relações místicas que podiam conciliar os factos da história com o texto da revelação; esmerou-se em discernir as relações reais que esses factos mantinham entre si e aquilo que os ligava às mudanças perceptíveis no seu envolvimento

material e psicológico. A atitude de Humberto para com a história mostra-se assim radicalmente oposta à de um Joaquim de Flora: o tempo do Espírito Santo não está para vir, é passado, e o tempo presente pertence à Igreja. Esta atitude condena mais nitidamente ainda a noção dum tempo parado na exemplaridade: um movimento construtivo anima a história, esse mesmo movimento que levava para diante, quando Humberto era novo, os progressos das culturas na Ilha-de-França e fazia erguer as catedrais. O optimismo e o espírito de conquista dos homens de iniciativa, o dos frades mendicantes que partiam para o combate no concreto e no vivido e não já no sonho, e que se punham a aprender árabe para tentar enfim converter o Islão, enche assim todo o livro. Contudo, o autor tem a experiência do actual, isto é, do fracasso e dos esforços incertos do homem. Vivera durante muito tempo entre os conselheiros do rei S. Luís. Vira o regresso do rei vencido, a sua nova partida para a derrota e o martírio, a queda do imperador Frederico, depois a do Império latino de Constantinopla. Ousa dizer que os Gregos não são heréticos mas irmãos separados e que dessa separação não são eles os únicos responsáveis. Não acredita já na unidade da história cristã, nem na sua necessidade. Ela parece-lhe contingente, relativa, humana.

Humberto, enfim, como todos os sábios seus contemporâneos, sente bem que o cisma oriental, que o Islão, que o imenso povo dos pagãos da Ásia, não constituem os únicos conjuntos coerentes e exteriores à cristandade do Ocidente. Perante o pensamento árabe e grego, os intelectuais da Europa têm ainda de convencer-se da relatividade da sua teologia. Descoberta abaladora, que também, e sem dúvida de maneira mais fundamental, põe em questão o universo das catedrais. As proibições pontificais, que queriam rechaçar para fora da escola todos os tratados de Aristóteles que não dissessem respeito à lógica, não resultaram. Alberto Magno comenta livremente a *Filosofia Natural*. Em 1252, a nação inglesa da Universidade de Paris inscreve no programa da licenciatura em artes a leitura do livro *Da alma*. Os próprios Dominicanos, os que se instalaram nos bispados das terras bizantinas dominadas ainda pela cristandade do Ocidente, dedicam-se a traduzir directamente do grego toda a *Metafísica* do Filósofo. Finalmente, em Paris, a partir de 1240, penetra, mais corrosivo ainda, o pensamento do seu comentador, Averróis. Eis, de todos os perigos da idade nova, talvez o mais perigoso: a fascinação que, no pequeno mundo dos profissionais da reflexão, sobre esses homens que fornecem à criação artística os seus modelos intelectuais, vem exercer este sistema de pensamento. Um bloco que tem de ser aceite na sua coerência: fornece a chave do mundo e das suas diversidades, uma explicação total e clara. Aristóteles fora primeiro um instrumento necessário, o mais eficaz entre todo o arsenal do progresso racional. Servira de guia para explorar os mistérios da natureza, ajudara a classificar as espécies e os géneros, a ordená-los, em suma, a aproximar de Deus. Mas, ao conhecer-se melhor a sua filosofia, descobria-se a sua verdade, isto

é, uma verdade anticristã. Averróis acabara de mostrar claramente a antinomia fundamental do dogma e do sistema de Aristóteles, ao mesmo tempo que todas as seduções deste.

No pensamento de Aristóteles, não há criação. Desde toda a eternidade, as inteligências são movidas por Deus, motor primeiro das esferas celestes. A matéria não começou, nem o cosmos. No pensamento de Aristóteles, não há liberdade para o homem. A pessoa e o destino individual não existem, apenas uma espécie humana. O corpo de cada um corrompe-se, como todas as coisas, e morre; sobrevive a razão — mas trata-se duma razão comum a todos e que, separada da sua forma carnal, vai perder-se no impessoal. Nem a encarnação nem a redenção podem ter sentido no seio deste universo nu e abstracto. Não é menos verdade — e daí nasce toda a perturbação — que esta filosofia impõe respeito e possui uma força singular. Como esperar dissociar os seus elementos, desagregá-la, vencê-la? É certo que a lógica, com que a Universidade armara o dogma católico, vencera o catarismo. Mas ela não pode valer contra a filosofia de Aristóteles, uma vez que esta assenta sobre os próprios mecanismos que, desde os primeiros progressos da dialéctica, governam o raciocínio dos mestres cristãos. A teologia tirou dela a sua estrutura. Como poderia agora defrontá-la? E é duvidoso que tenha força para a anexar, para conciliar com este conjunto, estreitamente coordenado e que parece indestrutível, a Escritura Sagrada, Santo Agostinho, os movimentos de procissão e de retorno de Dinis, o Areopagita. Certo é que a influência de Aristóteles e Averróis se exercia num círculo extremamente restrito. Vinha abalar precisamente o ponto central onde se encontravam reunidos todos os promotores da alta cultura. Os jovens, os estudantes da Faculdade das Artes, lançavam-se apaixonadamente ao seu estudo, não se podia detê-los. Depois de 1250, o inimigo não é já o Perfeito, é o Filósofo. É para ele que se tem de desviar o combate. O papado tomou ainda desta vez a dianteira e mobilizou as suas milícias, as ordens mendicantes. Acabava de condenar Joaquim de Flora. Na Universidade, protegia os Dominicanos e os Franciscanos dos ataques de Guilherme de Saint-Amour. Em 1255, Alexandre IV encomendou a Alberto Magno uma refutação de Averróis. Três anos mais tarde, colocava nas duas cátedras maiores da teologia parisiense Tomás de Aquino e Boaventura. Um frade pregador, um frade menor. Dois italianos.

★

Entre 1250 e 1280, o crescimento económico prossegue na Europa, mas, lentamente, os eixos do seu progresso deslocam-se. A expansão brotara dos campos. As províncias mais dotadas para a actividade agrícola tinham portanto tomado a dianteira. À frente de tudo colocara-se assim a Ilha-de-França. Depois, o impulso profundo transportara-se para as cidades. Tinha, nessas mesmas províncias, acordado as cidades do seu

torpor. As aglomerações urbanas continuam aqui a alargar-se durante toda a segunda metade do século, mas no Norte da França as conquistas camponesas atingiram os seus limites. Deixou de se arrotear. Os campos estenderam-se por todas as terras férteis. Levaram mesmo, aqui e além, longe de mais o avanço à custa de solos magros que rapidamente se esgotaram. Os agricultores desiludidos abandonaram-nos e deixaram-nos a mato. Principia um recuo. Não há progressos técnicos. Nestas terras desde há muito cultivadas, a produção começa por vezes a baixar. Em parte alguma, porém, o crescimento demográfico enfraquece. Multiplica nas aldeias os trabalhadores sem terras que não sabem onde empregar-se, que aceitam os mais baixos salários. As grandes empresas senhoriais aproveitam-se disso, contratam pelo preço mais baixo, vendem facilmente o trigo, e a sua prosperidade afirma-se. Em compensação, muitos camponeses são miseráveis, têm fome. Neste sobrepovoamento se originam as inquietações, os fogachos de revolta, todas as marchas indecisas, e essas cruzadas de «crianças» que reiteram periodicamente a aventura desesperada dos Pastorinhos. Nas regiões onde nasceu a arte gótica, acentua-se nessa época o contraste entre campos que recomeçam a ser percorridos pela penúria, pela epidemia e pelos terrores, e a cidade fechada nas suas muralhas, sempre activa e até cada vez mais, onde os homens comem quanto lhes apetece, bebem vinho, aonde o dinheiro aflui. A riqueza do final do século XIII é burguesa. É dos que emprestam sobre penhores, dos patrícios que compraram os domínios dos nobres demasiado pródigos, que apertam a garganta dos lapuzes seus devedores, e que atraem os filhos dos camponeses às oficinas urbanas para pagarem menos aos operários. Em Paris, nas feiras de Champanha, nas cidades fabricantes de panos da Flandres, todos os homens de negócios enriquecem. Os que mais êxito tiveram esforçam-se por se libertar da incultura. Alguns desposaram meninas de bom nascimento e sem dote. Tentam copiar as maneiras dos cavaleiros. Por sua vez, encorajam os poetas: para fazer rir os banqueiros de Arras, cançonetistas e encenadores inventam o teatro cómico. Em França, no entanto, no final do século XIII, todos os burgueses continuam a ser rústicos. Não na Itália, o verdadeiro país das cidades.

Desde há muito tempo, os grandes negociantes do Norte compravam além dos Alpes as suas mercadorias mais fascinantes, aquelas de que se tiravam melhores lucros: as especiarias, a pimenta e o anil, e os tecidos preciosos que iam propor às mais altas princesas e aos arcebispos, as sedas de Luca, os panos acabados em Florença. Da Itália vinha-lhes sobretudo a moeda. O poder económico das regiões francesas firmara-se numa região onde o metal precioso era raro, na sua maior parte imobilizado nos tesouros dos santuários, na decoração dos altares, nas inúmeras relíquias e nos ornamentos rutilantes com que os senhores gostavam de enfeitar a sua pessoa. O comércio tinha falta de meios de pagamento: os Italianos forneceram-lhos. Viu-se virem de Asti, de Placência, homens

de sacola que se instalavam nas feiras e dispunham as suas bancas na praça dos mercados. Praticavam o câmbio, aceitavam emprestar dinheiro a juro. Estes estrangeiros inspiravam desconfiança e inveja. Odiavam-nos tanto como aos judeus. Mas o príncipe protegia-os porque eram seus credores. Em Paris, os Lombardos tiveram rua, perto da Grève. Administravam as finanças reais e todo o movimento dos capitais na cidade. E quando, por meados do século, se recomeçou na Europa a cunhar peças de ouro, a maior parte delas saiu das oficinas de Génova e de Florença.

Pode-se considerar a preeminência monetária das cidades italianas como fruto longínquo das cruzadas. Estas tinham encontrado poucos cavaleiros nesta região do mundo, mas haviam excitado o espírito de empreendimento de todos os aventureiros dos mares. Tinham levado os seus barcos até às margens do Oriente mediterrânico, até aos portos florescentes e seus mercados cheios de mercadorias tentadoras. No século XI, desde que a piedade dos cristãos do Ocidente se voltara para Jerusalém, começara-se a construir navios nas cidades marítimas da Itália para conduzir ao túmulo de Cristo as primeiras companhias de peregrinos. Estes pagavam a passagem. Tinham vendido os domínios aos mosteiros, ou posto de penhor e reunido assim algum dinheiro. Uma parte desse dinheiro passou para as mãos dos bateleiros e entrou nas primeiras operações comerciais. Veio a cruzada. Os seus grandes exércitos alcançaram a Terra Santa por terra, mas as frotas de Pisa e de Génova ajudaram a conquistar a Palestina. Sustentaram sem descanso o esforço dos cavaleiros de Cristo. No século XIII, a maior parte destes vinha embarcar a Pisa, a Veneza, a Génova, em navios que se aperfeiçoavam e que o êxito dos negócios multiplicava. Isso significou novos lucros para os armadores e marinheiros. Os príncipes que comandavam as expedições cristãs deixavam fortunas nas suas mãos. Concediam-lhes entrepostos e isenções aduaneiras nas praças mercantes tornadas cristãs. Se não podiam desobrigar-se doutra maneira, prestavam-lhes serviços de passagem. O mais belo golpe foi o dos venezianos: querendo defender os seus privilégios comerciais, conseguiram desviar uma cruzada inteira que, para eles, em 1204, tomou Bizâncio, o tesouro do mundo.

Aos homens do mar todas as pessoas da cidade confiavam capitais para traficar nos portos do Levante, jogar sobre as cotações dos câmbios, trazer as mercadorias que se vendiam muito caro nas feiras da França. O papa proibia o comércio com o infiel. Os mercadores riam-se disso. Muitos pereciam no mar, ou de febres, mas os outros amontoavam peças de prata que os seus associados partiam a fazer frutificar na banca além-montanhas. Em meados do século XIII, os navios de Génova tinham ganho corpo, aventuravam-se mais longe; um deles transportava para Tunes, em 1251, duzentos passageiros e duzentas e cinquenta toneladas de mercadorias; um outro, em 1277, dobrou pela primeira vez a Espanha e chegou aos portos da Flandres. Assim se inaugurava o novo itinerário

que iria mais tarde arruinar as feiras de Champanha e desviar algumas das rotas comerciais que eram ainda a prosperidade das terras francesas. Este movimento, que se ampliava desde há dois séculos, colocara em 1250 os homens de negócios italianos à frente da economia do mundo. Atraía insensivelmente para eles as alavancas da criação cultural. Quando por toda a parte ainda se celebrava a translação secular que transportara primeiro da Grécia a Roma, depois de Roma a Paris, as luzes do pensamento e da arte, uma nova transferência se operava obscuramente, e que não avançara ainda muito longe. A Universidade de Paris ia, por muitos anos ainda, reinar como senhora, e nenhum monumento italiano contemporâneo pode comparar-se com Notre-Dame de Reims. Contudo, o grande santo do século XIII já não era Luís, rei de França. Era o filho dum traficante de Assis.

Nas cidades de Itália, o progresso dos negócios fazia surgir uma sociedade nova. Desde há muito que as gentes da cidade tinham reduzido o clero urbano às suas funções litúrgicas e se tinham libertado do poder dos barões. Mas enquanto nas cidades francesas a comuna já era só constituída por burgueses, aqui continuava a ser aristocrática. Os nobres haviam-na dominado nos primeiros tempos. No século XIII, contudo, nas cidades mais prósperas, a parte activa do povo disputava-lhes o poder e começava a suplantá-los. Em todo o caso, as barreiras entre a cavalaria e o comum eram ali muito menos altas do que em qualquer outro lugar. Baixaram mais ainda. Muitos nobres, obrigados a isso ou não, entravam nas sociedades de comércio, participavam no negócio e na banca, enquanto os patrícios burgueses adoptavam a maneira de viver deles, construíam torres, usavam armas e queriam entrar nas justas da cortesia. Fora como cavaleiro que Francisco passara a sua juventude. Na Itália, no ponto mais alto da sociedade citadina, os homens de negócios de 1200 começavam a adornar-se com valores aristocráticos.

Desta fusão nascia uma cultura cuja singularidade se vê afirmar-se em 1250. Exprimira-se primeiramente pelas aspirações à pobreza, que começaram por se desviar para a heresia e depois seguiram, entusiastas, os passos de São Francisco. Nas comunas italianas, o clero era suspeito. A maior parte das escolas episcopais vegetavam. A devoção dos nobres e do povo virava-se espontaneamente para os eremitas iluminados que cantavam Deus nas grutas do *contado*, ou para os frades mendicantes. A cidade professava um cristianismo ardente mas lírico, que se derramava em movimentos de afectividade. Quanto às actividades intelectuais, desenvolviam-se fora da Igreja, em estudos práticos, o do Direito, que preparava para o exercício das magistraturas, ou o do cálculo, que servia para orientar os negócios. Nos portos do Mediterrâneo, os filhos dos mercadores aprendiam árabe. Alguns souberam-no suficientemente bem para ler alguns tratados de aritmética. Em 1202, o pisano Leonardo Fibonacci revelou no seu livro *Liber abaci* todo o corpo da álgebra muçulmana. No entanto, estes processos matemáticos foram utilizados por

contabilistas mais do que por construtores de igrejas. A nova cultura, de facto, tardou a exprimir-se em formas artísticas que lhe fossem próprias.

O dinheiro manobrava os negócios. Emprestado ao rei de França e aos seus bispos, ajudava-os a construir catedrais além-montanhas. Na própria cidade, investia-se pouco na obra de arte. O acesso dos mercadores à autoridade comunal, assim como a força das correntes evangélicas, refreavam a tendência para o luxo. Não tardaria que Dante fustigasse os impudores da elegância das florentinas. Contudo, em Florença como aliás em toda a Europa, a decoração da vida profana continuava a ser duma extrema sobriedade. Quanto às igrejas, pouco se inventava para as adornar: modelos bizantinos guiavam os mosaístas e os pintores; modelos românicos, os arquitectos e os escultores. Os únicos frémitos que os modificavam pouco a pouco vinham todos da santidade franciscana. Não ainda da Roma antiga: os juristas descobriam-lhe já as máximas, mas liam-se pouco os seus poetas, e o prestígio da sua arte continuava enterrado sob as camadas culturais que pouco a pouco a tinham escondido desde o fim do Império e que se tornavam mais espessas ainda pelos contactos retomados com o Oriente. Em Roma, o papa saía das escolas parisienses. Encontrava na arte de França as formas mais aptas para celebrar o seu poder e o da Igreja. Propagava-as, e para ele a arte antiga tinha o defeito de exaltar o poder laico dos imperadores, seus concorrentes. A primeira ressurgência das formas romanas não se deu portanto nas cidades da Lombardia ou da Toscânia, nem mesmo em Roma, mas na parte da Itália onde o poder imperial se firmara antes de vir a afundar-se sob os golpes do papado, isto é, na Sicília.

★

Um mundo estranho. Seria ainda Itália? Seria latinidade? Situava-se para além do limite que separava na Antiguidade a parte grega da parte latina e que todos os abalos da alta Idade Média não tinham sensivelmente deslocado. Na encruzilhada dos novos itinerários marítimos, a Sicília, a Calábria, a Apúlia, a Campânia abriam-se ainda em 1250 às três culturas do Mediterrâneo, à helénica e à árabe, tanto quanto à da cristandade do Ocidente. Bizâncio dominara durante muito tempo esta região do mundo. O Islão colonizara-a em parte. Depois, em meados do século XI, chefes de bandos vindos da Normandia tinham conseguido assenhorear-se dela. Assentaram a sua instalação nas instituições vassálicas e feudais que lhes eram familiares e na magistratura real. Souberam salvaguardar o sistema de imposto, todas as prerrogativas e regras de autoridade em que se apoiavam os despotismos cujo lugar tinham ocupado. Construíram assim a mais poderosa monarquia da Europa. Tinham colocado junto de si padres e monges latinos e tornaram-se fiéis aliados do papa. Entretanto, sob a pesada exploração, os povos deste país continuavam a viver a seu modo, conservaram a sua linguagem e as suas tradições. Os reis

acolheram os trovadores. Mas na corte falava-se e escrevia-se o grego e o árabe. Seguiam os preceitos de médicos e de astrólogos muçulmanos. Muito mais do que Ratisbona, mas muito mais também do que Antioquia, cujos príncipes eram aliás sicilianos, muito mais do que as vanguardas adiantadas por Génova até às margens extremas do Ponto Euxino, mais do que Veneza apesar de tão ligada a Bizâncio, mais do que Toledo até, Palermo era o lugar dos encontros fecundos onde as curiosidades do Ocidente achavam com que matar a sede. Não se tratava já de algumas colónias de alguns refúgios de aventureiros, implantados aqui e além graças a chacinas e cercados de hostilidade, nem mesmo dessas cidades afortunadas aonde barões conquistadores vinham repousar entre duas pilhagens. Palermo, capital dum Estado de fundação antiga, agora bem assente e muito vasto, abria-se tranquilamente a todos os horizontes do mar. As esmolas dos seus soberanos tinham enriquecido Cluny. Os reis da Europa passavam por ali quando regressavam da Terra Santa. Sentiam-se em sua casa, entre homens da sua fé, e compreendiam os seus discursos. Era o Oriente, contudo. As suas princesas, novas Teodoras, vestidas de seda e perfumadas, passavam nos jardins entre as laranjeiras. Um Oriente desta vez verdadeiramente conquistado, possuído, e que se mantinha adornado de todos os seus prestígios. Os funcionários da corte traduziam em latim Hipócrates e Ptolomeu, e quando no século XII aqui se ergueram claustros para os monges beneditinos, as suas arcaturas românicas foram imediatamente revestidas duma floração exuberante e maravilhosa. Desapareciam sob as cinzeladuras dos *medersa* e na cintilação dos mosaicos.

Aconteceu no princípio do século XIII, pelo acaso duma aliança, que o jovem rei da Sicília tivesse por avô Frederico Barba Ruiva e que o papa o colocasse no trono de César. Frederico II de Hohenstaufen não era alemão. Na sua pessoa, o Império Romano regressava ao Mediterrâneo. Diante de S. Luís, seu contemporâneo, seu primo, seu aliado, mostra um rosto diferente, tão estranho quanto o era o seu reino. Nervoso, enfezado — «escravo, não teriam dado por ele duzentos soldos» —, o olhar brilhante de inteligência: um homem inquietante. Inimigo mortal da Santa Sé, excomungado várias vezes — mas que significava nesse tempo a excomunhão? —, não fora contudo ele o único de entre todos os reis cristãos a abrir aos peregrinos a rota de Nazaré e de Jerusalém? *Stupor mundi*, espanto do mundo, mas também *inmutator admirabilis*, o mestre admirável que mantinha o universo na ordem divina. Em vida, contavam-se acerca dele mil casos surpreendentes. Aos olhos dos Guelfos, aparecia com as feições do Anticristo, «a besta que do mar sobe, com a boca cheia de blasfémias, garras de urso, corpo de leopardo, raiva de leão», enquanto que os Gibelinos viam nele, pelo contrário, o Imperador do fim dos tempos: sente-se a tristeza de Dante, obrigado apesar de tudo a colocá-lo no seu *Inferno*. A sua figura depressa se confundiu com a de Frederico Barba Ruiva, cujo corpo fora para sempre levado nas águas dum rio

oriental. Morto vencido como Siegfried, iria tornar-se no Velho do Kyffhäuser que sairia um dia do sono e cujo regresso anunciaria o despertar do Império. Os próprios historiadores têm dificuldade em libertá-lo destes mitos. Quando, cem anos depois do seu desaparecimento, o Florentino Villani dele fala está já prisioneiro duma lenda ambígua: «Homem de grande valor e de grande coragem, dum saber e duma inteligência universais, sabia o latim, a nossa língua vulgar, o alemão, o francês, o grego e o sarraceno; era nobre, generoso, hábil nas armas, e fez-se temer infinitamente; foi dissoluto de todas as maneiras; sustentou muitas concubinas e mamelucos como fazem os Sarracenos; quis gozar de todos os prazeres do corpo e fez uma vida epicúrea, comportando-se como se não tivesse outra vida. Ele e seus filhos reinaram em grande glória mundana, mas no fim, por seus pecados, acabaram mal, e a progenitura extinguiu-se.» É certo que Frederico II gostava de mulheres. Usava delas livremente — mas todos os príncipes do seu tempo, excepto S. Luís, agiam da mesma maneira. É certo que mandou vazar os olhos do seu chanceler: não era porém crueldade, mas simples aplicação, costumeira nestas terras, dum suplício aprendido em Bizâncio. Uma guarda de guerreiros mouros guarnecia a sua fortaleza de Lucera; chamava amigo ao sultão do Egipto, trocava com ele presentes e armava cavaleiros os embaixadores infiéis. Poder-se-á por causa disto falar de descrença, ou mesmo de cepticismo? A sua fé em Cristo é incontestável. Não sorria quando dirigia a cruzada. Mas tinha o espírito curioso e gostava que lhe explicassem quem era o Deus dos judeus e o dos muçulmanos. Um dia quis encontrar-se com Francisco de Assis. É verdade que perseguiu os heréticos, apoiou a Inquisição mais vigorosamente do que qualquer outro e vestiu, para morrer, o hábito dos cistercienses. Contrastes, abertura de alma a toda a diversidade do mundo, mal compreensível para os religiosos do século XIII que pensavam tudo em bloco: ele era Siciliano.

O que importa aqui, em primeiro lugar, é que amava a ciência. Uma ciência diferente da dos teólogos de Paris. Vinha de Aristóteles, mas também doutros livros, que eram traduzidos, por conta do imperador, do grego e do árabe. Vinha igualmente da experiência. O próprio Frederico escreveu um *Tratado da Caça* em que se esforçou por dizer o que sabia dos animais que vira. Murmurava-se ainda que um dia fizera morrer um homem num jarro hermeticamente fechado com o único fim de determinar o que podia acontecer à alma humana depois da morte. Com efeito, a Itália meridional constituía uma província muito particular da cultura científica. Era membro do mundo católico pelos seus prelados e pelos seus inquisidores; pelos seus juristas saídos das escolas de Bolonha, recebia os métodos do raciocínio escolástico. Todavia, Euclides, Averróis, todo o saber do Islão e da Grécia, não formava nela um corpo estranho, brotava do fundo indígena. O rei presidia a debates feitos, como em Oxford ou em Paris, segundo as regras estritas da argumentação dialéctica, com questão e sentença, mas discutia-se álgebra, medicina e astrologia.

Inquieto, preocupado com o seu destino, Frederico II, como os sultões, interrogava magos e alquimistas, fazedores de horóscopos e necromantes. Para a sua ansiedade subiam da noite oriental todos os segredos do ocultismo. Como os emires, apaixonava-se pelas propriedades das coisas e dos seres. Pedro de Eboli compunha para ele um poema sobre as águas de Pozzuoli e suas virtudes; o seu marechal redigia um tratado de hipiatria; o seu astrólogo trazia de Toledo a *Astronomia* de Al-Bitruji e a *Zoologia* de Aristóteles.

O imperador e os sábios da sua corte dedicavam à observação dos fenómenos naturais a mesma vontade de lucidez que os mestres parisienses. Contudo, não eram tão guiados como estes pelo desejo de chegar a Deus no termo da análise do mundo criado, e a sua física não ia fundir-se na teologia. Mantinha-se autónoma e profana. Estes homens acreditavam incontestavelmente, na divindade de Cristo e no poder dos sacramentos da Igreja. Consideravam infiéis Aristóteles, Averróis e todos os mestres sarracenos ou judeus de quem recebiam lições, que lhes tratavam do corpo e que para eles perscrutavam as estrelas. Mas a sua religião, como a das cidades da Toscânia, conservava uma tonalidade lírica. Não governava totalmente os jogos da sua inteligência, nem a sua curiosidade perante os mistérios do mundo visível. Na época em que se construíam Chartres e Reims, o Sul italiano mantinha as suas distâncias em relação às sínteses dogmáticas da catedral de França. Atento ao real, trabalhava para descobrir as forças escondidas que comandam o crescimento das plantas, os costumes dos animais e o movimento dos astros, mas livremente, como nas escolas do Islão. Talvez porque o seu cristianismo fosse menos sensível aos valores de encarnação, porque atribuía ao seu Deus a transcendência de Alá, uma omnipotência que se erguia acima da natureza de maneira incomensurável. Foi em todo o caso em torno de Frederico II que se desenvolveu pela primeira vez no mundo cristão uma ciência da natureza que não fosse ciência do divino. Ali ganhou vigor o sentido do concreto que, século e meio mais tarde, a arte das cidades italianas iria reflectir. Este realismo, muito diferente do realismo das catedrais góticas, não procede, como por de mais se diz, do espírito burguês, mas dos favores dum príncipe de quem se dizia nas cortes da Europa ter vivido como um sultão.

Nenhum monarca desse tempo, excepto S. Luís, encomendou mais obras de arte. Único rei da Alemanha em 1218, dois anos mais tarde imperador, Frederico II ordenou aos artistas que trabalhavam para ele que rompessem com as tradições bizantinas dos seus antepassados palermitanos. Era suábio pelo lado de seu pai e apoiava-se na ordem dos Cavaleiros Teutónicos. Sonhava com uma arte imperial. Não encomendou pois adaptações da arte de França, que celebrava a glória dos reis capetíngeos, e que a Igreja pontifical fizera sua. Propuseram-lhe as formas que acabavam de aparecer em terra do Império, em Luca, em Módena. As suas raízes distantes mergulhavam nas florestas da Alemanha otoniana.

Nos primeiros anos do reinado, a estética da Lombardia acabou de conquistar a Itália do Sul: esculpiram-se para a basílica palatina de Altamura capitéis zoomorfos parentes dos de Parma; em Bitonto, o imperador foi representado como doador sob os traços dos ídolos românicos. Mas este homem tomava pouco a pouco mais clara consciência dos valores de que a coroação de 1220 o revestira. Celebrava-se em redor dele o poder de «César, luz admirável do mundo». Vivia rodeado de juristas que professavam as máximas de Justiniano. As suas tropas esmagavam as milícias das cidades lombardas coligadas contra ele: fez levar em triunfo ao Capitólio os troféus da vitória. Desde então, cabia-lhe erguer as águias e os fasces. A arte dos bispos da Toscânia e da Emília não podia continuar a convir à representação das suas virtudes. Expulsara o papado de Roma, a sua soberania libertava-se das liturgias, afirmava-se militar e civil. Depois de 1233, não construiu mais igrejas, mas castelos, símbolos da sua majestade. Construído em octógono como a capela carolíngia de Aix, Castel del Monte figura a coroa imperial, isto é, a Jerusalém celeste. Contudo, as suas oito faces, imagem perfeita da eternidade segundo a mística dos números, não estão dispostas para rodear os cantos salmodiados dum capítulo, nem relíquias. Mostram por todos os lados a força terrestre do César cristão, verdadeiro lugar-tenente de Deus neste mundo, e sobre os muros da fortaleza as elegâncias precisas duma decoração champanhensa substituíram por toda a parte as fantasias românicas. Finalmente, no mesmo momento em que o rei S. Luís se aprestava a edificar a Sainte-Chapelle à glória do Cristo dos coroamentos góticos, Frederico mandou erigir em Cápua a sua própria estátua: a de Augusto. Desta vez era a Roma antiga que se via surgir, vitoriosa, do fundo das idades.

Em 1250, morre o grande imperador, e a realidade do Império morre com ele. Aos contemporâneos, esta queda pareceu um dos sinais mais evidentes da renovação do mundo. Os descendentes de Frederico II morreram também. No entanto, Carlos de Anjou, o irmão de S. Luís que o papado fez triunfar e colocou no lugar deles no reino da Sicília, não varreu toda a floração cultural de que o Staufen lançara as sementes, e que o vigor do progresso italiano levava à frutificação. O príncipe das flores de lis chamou a si todas as ambições dos predecessores, os reis normandos de Palermo, e os seus sonhos de conquista nas três frentes do Mediterrâneo. Não expulsou da corte os astrólogos, nem os médicos, nem os tradutores. Pedro de Maricourt, o «mestre das experiências», construía para ele astrolábios, e cedo se iria ver a sua efígie de pedra na majestade pesada das estátuas romanas. Quis parecer sábio, duma sabedoria profana, tal como, do outro lado do mar, o rei de Castela, Afonso o Sábio, que redigia então ele próprio os livros *Do Saber da Astronomia*. No reinado de Carlos de Anjou, os escultores da Campânia continuaram a ir buscar aos sarcófagos antigos as imagens da majestade civil. Eram admirados, eram copiados. Começou-se, nas comunas da Itália central, a considerá-los mais de acordo com os sentimentos novos do que os sím-

bolos românicos ou bizantinos e que os modelos que a arte da França propunha. Não estava terminada a decoração de Amiens e já Nicolau Pisano trabalhava no púlpito de Pisa. Enquanto os perigos aumentavam, a arte dos novos tempos nascia na extremidade meridional da Europa, sobre o terreno que Frederico II preparara.

Depois do meado do século, os artistas da catedral francesa perdem pouco a pouco as faculdades de invenção. Aplicam fórmulas que chegaram à perfeição, cada vez mais lógicas, cada vez mais próprias para inundar o santuário de luz, mas que insensivelmente se esvaziam do seu conteúdo espiritual. As razões deste esgotamento são múltiplas. Procede ele, por um lado, da nova orientação que passa a tomar a pesquisa nos centros escolares. A Universidade sacrificou tudo ao aperfeiçoamento dos mecanismos dialécticos, a cultura verdadeira resseca-se. As escolas só formam técnicos do raciocínio. A frieza do silogismo invade a teologia. Ecoa na arte que esta suscita. Por outro lado, se a grande arte continua exclusivamente votada a celebrar a glória de Deus, os prelados não estão já associados de maneira tão íntima à sua criação. Cada vez mais numerosos, são escolhidos nas ordens mendicantes. Muitos vêm do povo. «Filho de vilão e de viloa», assim apostrofa Joinville ao franciscano Roberto de Sorbon que lhe armava disputas, e prossegue censurando-o por ter traído a simplicidade dos pais. De facto, alguns desses religiosos, chegados pelo episcopado ao fastígio do poder senhorial, não sabiam resistir aos atractivos do luxo. Deixavam-se deslumbrar: o que os seduzia sobretudo no edifício, era a perfeição do representado, o efeito, as habilidades de construção. Os melhores deles, os que viviam realmente em espírito de pobreza, preocupavam-se mais com pregar do que com construir, e se a meditação os conduzia por caminhos novos, eram os da humildade, da devoção do coração. Levava à indiferença em relação às formas monumentais. S. Boaventura não fez construir catedrais. Deixava esse cuidado ao rei de França, que então aparecia, é certo, como modelo de santidade, mas que não era teólogo. Desta maneira, progressivamente, os poderes de criação foram delegados em especialistas, os mestres de obra, cuja fortuna então começa.

Estes homens erguiam-se agora muito acima dos simples artesãos que era seu encargo dirigir. Já não carregavam as pedras. Deixavam mesmo de esculpi-las com as suas próprias mãos. Manejavam o compasso. Apresentavam aos cónegos, minuciosamente desenhado sobre pergaminho, o alçado do futuro edifício. «Alguns trabalham pela palavra», diz então um pregador. «Nestas grandes construções, há de ordinário um mestre principal que as ordena só pela palavra, e raramente ou nunca lhes põe a mão. Os mestres de pedreiro, com a régua e o compasso nas mãos, dizem aos outros: «Corta por aqui.» Não trabalham, e contudo recebem as

maiores soldadas.» Estes homens conheciam admiravelmente o seu mester. Viviam em familiaridade com os doutores em teologia, seus pares, que lhes faziam partilhar a ciência dos números e das ordenações dialécticas. Mas não eram padres. Não consagravam o corpo de Cristo. Não tinham passado horas a meditar na palavra de Deus, a perscrutar-lhe as zonas obscuras. Executavam, mas não iam buscar directamente a sua inspiração, como antes o faziam Suger ou Maurício de Sully, à contemplação das hierarquias divinas. Os problemas de dinâmica e de estática preocupavam-nos mais. Quando ainda inventavam, agiam como virtuosos, não como místicos. As suas vitórias consistiam em dominar a resistência do material, não em elucidar mistérios. Aqueles cujo espírito se inclinava para a lógica colocavam o seu saber no rigor das geometrias. Os mais sensíveis esforçavam-se por atingir, não já a verdade, mas a graça.

Em Saint-Denis, o grande Pedro de Montreuil, cerca de 1250, não inova, requinta. Senhor duma técnica que lhe permite reduzir a construção ao seu cavername de pedra, dispõe a luz para o prazer dos olhos. É certo que as duas rosáceas do transepto, uma cuja movimento converge para o centro, outra, inversamente, onde a claridade irradia, manifestam, com todos os recursos duma matemática perfeita, a dupla circulação de procissão e de retorno que a teologia de S. Tomás de Aquino ia então buscar a Dinis, o Areopagita. Acabara-se no entanto o equilíbrio entre os dados da estrutura e os ornamentos da decoração. Pedro mascara as funções individuais das massas sob rebuscamentos de elegância. Do mesmo modo, embora as estátuas da Sainte-Chapelle apresentem proporções harmoniosas, não têm já alma. São as estátuas de Reims, mas donde a espiritualidade se tivesse evaporado. Mesmo em Reims, Gaucher, o último dos mestre de obra, quando instala no portal as grandes figuras esculpidas, preparadas para seu ornamento, despreza a disposição prevista ao princípio, a que se aplicava estritamente ao ensinamento doutrinal. Altera a ordem inteligível dos teólogos de que não sente já necessidade. Coloca cada uma das estátuas em função dos seus valores plásticos e não da sua significação. Não se vê que os cónegos tenham contestado a escolha. Eles próprios se tornavam sensíveis a tais graças. O artista passa a procurar agradar. Já o corpo da Sinagoga carrega todo o seu peso sobre uma só perna, e vemos aqui começar o movimento de ancas que pouco a pouco arrasta para as danças das assembleias corteses as Virgens e as santas. Uma flexão semelhante se desenha nos vitrais e nas páginas iluminadas dos manuscritos, nas modulações duma linha traçada para o contentamento dos olhos. O povo fiel e o clero que o guia para a salvação começam a achar belos o Deus vivo e sua Mãe.

Este deslizamento para o esteticismo reflecte a crise que o pensamento teológico atravessa em Paris, e todos os movimentos de profundidade que a determinam. S. Tomás de Aquino e S. Boaventura conduziam, por ordem do papa, a luta contra os novos desvios. O primeiro baseava-se no raciocínio. Disputando com Aristóteles, enfrentava o Filósofo e o

Comentador num torneio dialéctico para os confundir. Mas o seu colega da ordem franciscana destinava aos instrumentos da lógica apenas uma função preliminar: «A ciência filosófica é uma via para outras ciências. Quem nela quiser parar permanece nas trevas.» Regressando a Santo Agostinho, convidava a distinguir entre o conhecimento pela ciência, que só consegue captar as aparências, e o conhecimento mais profundo, aberto para as glórias do mundo futuro. O seu *Itinerário do Espírito para Deus* — ou antes *em Deus* — caminha de degrau em degrau, empurrado pelo impulso do amor. Para que raciocinar contra Aristóteles? É mais saudável avançar na contemplação das luzes. Último preceito que traça os limites do esforço intelectual. «Nessa contemplação, guarda-te de pensar que compreendes o incompreensível.» Esta atitude conciliava-se melhor do que a de S. Tomás com as tendências dos novos tempos. Juntava-se ao movimento espontâneo das almas ingénuas que se fiavam, para encontrar Deus, nas iluminações do Espírito Santo. Triunfou sobre o tomismo, cujas premissas Boaventura, nas suas *Conferências sobre os Dons do Espírito Santo*, começava a rejeitar formalmente. Em 1270, assustada pelas audácias da dialéctica, atenta aos remoinhos que agitavam as consciências populares, a teologia católica avançava deliberadamente pela via do misticismo.

★

Ora, a Ilha-de-França, o Paris planturoso de Filipe, o Ousado, o dos raciocinadores da Universidade e das elegantes da cavalaria, não era a terra de eleição do misticismo. Eis por que, sem dúvida, o arrebatamento que levantara para o céu as torres de Laon, de Chartres e de Reims se retirou desta região e, na segunda metade do século XIII, se transportou para leste, para o vale do Reno, para as terras onde começavam a multiplicar-se as pequenas comunidades místicas dos Beguinos e das Beguinas. O progresso comercial cotava então a Alemanha, que se animava de rotas mercantes. Cresciam cidades por todo o lado; abatiam-se as florestas para as construir. Antes de 1250, Alberto Magno deixara Paris para ensinar em Colónia, no novo centro de estudos cuja glória fez; aí comentava Dinis. Depois dele, o dominicano Ulrich de Estrasburgo desenvolveu a parte da sua obra que subordinava a técnica racional às iluminações, assinalando assim o caminho por onde Mestre Eckhart iria avançar. Foi a Germânia dos irmãos do Livre Espírito e dos Minnesänger que herdou a arte das catedrais. Em Estrasburgo abre-se o último dos grandes estaleiros góticos. A escultura de Reims lança um rebento em Naumburgo no seio de um mundo ainda coberto de brenhas.

Mas os artistas que nela se inspiram aqui inclinam-na para o expressionismo. Não longe das cenas da Paixão de Jesus, sabem também levantar, irrompendo em beleza, estátuas de princesas. Nestas terras de florestas,

perto dos conventos de monjas visionárias, a arte da França torna-se frondosa. O bestiário monstruoso do velho fundo românico, o universo dos fantasmas e das forças incontroladas enriquecem-na, misturados com as formas convulsivas ou amaneiradas em que, na alma alemã, se tinham dissipado os modelos bizantinos. Despojada da sua armadura lógica, a estética de Suger dissolve-se nas igrejas da Turíngia e da Francónia em jogos de opacidade e em ternuras mariais. Adapta-se ao gosto dos devotos que procuram nas efusões do coração quietudes espirituais.

★

Ora, nesse mesmo momento, Paris propunha uma via nova, ainda a da razão, mas conduzindo à felicidade terrestre. Os seus intelectuais reivindicavam mais ardentemente o direito de filosofar, e a nova inclinação da teologia para o misticismo estimulava-os: uma vez que Cristo veio com o seu sacrifício salvar todos os homens e por que basta abandonar-nos ao seu amor para aceder às alegrias sobrenaturais, por que proibir-nos nesta vida de raciocinar livremente sobre as coisas profanas e privar-nos dos prazeres do mundo? Os professores seculares da Faculdade das Artes não participavam nas discussões teológicas. A sua tarefa era explicar Aristóteles. Comentavam-no perante alunos muito novos, muitos dos quais se destinavam a carreiras laicas. Proclamavam diante deles que pensar faz a dignidade do homem. Pensar com toda a liberdade. O estado de filósofo é o mais nobre de todos, leva ao bem supremo. Qual é, com efeito, a sua missão? Descobrir as leis da Natureza, isto é, a ordem verdadeira. Se na Natureza se reconhece o instrumento de Deus, o reflexo do seu pensamento, a obra das suas mãos, como julgá-la má? Penetrar-lhe os arcanos, é logo pôr em evidência as regras duma vida perfeita, conforme com as intenções divinas. «O pecado está no homem», escreve Boécio de Dácia, «mas as vias honestas decorrem da ordem natural.» Se o homem se dedicou a seguir essa ordem, pode ter a certeza de agradar a Deus. Além disso, viverá nesta terra em equilíbrio e em alegria. A nova escola vem propor a felicidade ao homem.

Uma felicidade de que ele é o único artífice, que pode conquistar com a sua inteligência. Dona Natureza, nossa ama, promete aos que a servem alcançar no mundo a beatitude perfeita. Essa é a lição do segundo *Romance da Rosa* que Jean de Meung escreveu cerca de 1275, perto das escolas de Paris. Denuncia as corrupções vindas de todos os lados a perturbar a ordenação divina: a vontade de poder, mas também as sofisticações da cortesia e a pregação hipócrita dos frades mendicantes. Evoca a ordem perfeita das primeiras idades do mundo. «Dantes, no tempo dos nossos primeiros pais e das nossas primeiras mães, como testemunham os escritos dos Antigos, amava-se com fino e leal amor e não por cobiça, por desejo de rapina, e a felicidade reinava no mundo. A terra não estava cultivada, era como Deus a adornara, e contudo dela cada

um tirava subsistência.» Tudo foi malbaratado por Engano, Orgulho e Fingimento.

Estes pensamentos nasciam do averroísmo. Mas procediam também directamente da propaganda anti-herética, que proclamara contra os cátaros a reabilitação do mundo criado. Enraizavam-se na teologia da criação que desenvolvera a arte das catedrais. Não contradiziam também o optimismo ingénuo dos primeiros tempos do franciscanismo, de que os Menores se tinham desviado por ordem da Santa Sé. Juntavam-se enfim as frustes crenças do milenarismo, a espera dos pobres a quem se dava a ouvir que Deus criara os seus filhos todos iguais. A filosofia parisiense de 1270 aparece assim como um novo lanço na descoberta progressiva da encarnação. Viragem importante, em verdade: aquela em que o pensamento dos clérigos se dessacraliza e se oferece à sociedade profana.

Porque, na verdade, liberta das imposições clericais, a proposta duma felicidade material — Jean de Meung escrevera a sua obra na linguagem das cortes — dirigia-se sobretudo aos cavaleiros apaixonados pela vida, às suas damas, aos que se tinham recusado a acompanhar S. Luís na sua última cruzada («não havia peregrinação nesse tempo, e ninguém saía da sua terra para ir explorar as regiões selvagens»). Cantava num outro tom a alegria dos poemas corteses. Convidava a abrir os olhos para a beleza das criaturas e regozijar-se com ela simplesmente. Era ela que se exprimia já no riso infantil dos Eleitos de Bamberga, nas ironias de Rutebeuf, nas melodias frescas que Adam de la Halle compunha, mais simples, mais naturais, mais directas do que a polifonia escolástica de Pérotin, o Grande. Animava o jovem S. Luís, quando ele ainda gostava de gracejar. Ei-la agora que empurrava para a frente o anticlericalismo sorridente dos nobres da corte de França e toda uma juventude livre e sã para quem os falsos profetas, anunciadores do fim dos tempos, não eram os dialécticos das escolas nem os trovadores, mas os beatos falsos e os hipócritas cujas objurgações à penitência travavam o regresso às canduras da idade de ouro. As graças da jovem escultura aparecem como um eco. Dela surde a seiva generosa que incha a flora dos últimos capitéis e a faz eclodir ao sol. E é já ao seu apelo de felicidade que os Ressuscitados de Bourges erguem à luz de Deus as maciezas dum corpo adolescente. Arrebata para a sua realização a esperança de beleza carnal em que se dissolvera em Paris a arte sagrada das catedrais.

★

Três séculos de progressos contínuos faziam assim derramar na Ilha--de-França esta filosofia da felicidade. Mas não iria ela, neste país onde as estruturas eclesiásticas apresentavam menos vigor, desagregar completamente a cristandade e levar à impiedade? A essa impiedade que já se atribuía a Frederico II? Teremos de acreditar em Benvenuto d'Imola quando conta que «não tardou que houvesse mais de cem mil nobres,

homens de alta condição, que pensavam como Farinata degli Uberti e como Epicuro, que o paraíso só neste mundo deve ser procurado»? Na verdade, Dante atravessou no *Inferno* (X, 14-15) o círculo onde se encontravam

Com Epicuro todos os seus discípulos
Que fazem morrer a alma com o corpo...

e Farinata revela-lhe (118-119):

Com mais de mil estou deitado aqui.
Lá dentro está Frederico o Segundo.

Foi contudo no seu *Paraíso* que Dante Alighieri colocou a «luz eterna» de Siger de Brabante, o maior dos filósofos parisienses, o chefe de fila da nova escola. Na sua teoria das ordens do mundo, Dante dispôs em duas sequências, paralelas mas distintas, como o tinham feito os mestres da Faculdade das Artes, a Igreja e o Estado, a Graça e a Natureza, a Teologia e a Filosofia. Ela ensina

Como a natureza procede
Da inteligência divina e da sua arte.
E se tu estudares atentamente a tua física
Encontrarás sem ler muitas páginas
Que a vossa arte segue tanto quanto pode a Natureza
Como o discípulo segue o seu mestre,
De modo que a vossa arte é como a neta de Deus.

(*Inferno* XI, 99-105.)

Pode-se considerar a *Divina Comédia* como uma catedral, a última. Dante baseia-a no que os pregadores dominicanos de Florença lhe tinham revelado da teologia escolástica, depois de eles próprios a terem aprendido na Universidade de Paris. Como as grandes catedrais da França, este poema conduz em degraus sucessivos, segundo as hierarquias luminosas de Dinis, o Areopagita, e pela intercessão de S. Bernardo, de S. Francisco e da Virgem, até ao amor que move as estrelas. Poética da encarnação, a arte das grandes catedrais celebrara de maneira maravilhosa o corpo de Cristo. Isto é, a Igreja triunfante. Isto é, o mundo inteiro. Mas no alvorecer do século XIV, o movimento de crescimento que libertava insensivelmente o pensamento da Europa do domínio dos padres passava a afastar os homens do Ocidente do sobrenatural. Conduzia-o para outros caminhos e para outras conquistas. «A natureza, arte de Deus.» Uma arte que deve levar à felicidade. O próprio Dante, e os primeiros que o admiraram, singravam para novas margens.

O PALÁCIO

1280-1420

Durante o século XIV, revelam-se e acusam-se no corpo da cristandade do Ocidente os indícios duma retracção. O desejo de cruzada mantém-se vivo, obsidiante. Está no coração da política da Igreja e do comportamento de todos os cavaleiros. Mas deriva lentamente para o lado dos mitos e das nostalgias. Entre a queda de S. João de Acre em 1291, última possessão franca da Terra Santa, e a debandada dos cruzados em Nicópolis, em 1396, diante do exército turco que invadia os Balcãs, a realidade é o lento abandono do Mediterrâneo oriental. Bizâncio, depois de 1400, não é senão uma praça investida, ansiosa, uma espécie de vanguarda condenada perante as pressões dos infiéis e da Ásia. Se a Europa não se espalha mais, antes recua, é porque o número dos seus habitantes, que não parara de crescer desde há pelo menos três séculos, começou a decair nas proximidades do ano 1300 e porque a grande peste de 1348-1350 e as vagas epidémicas que a seguiram transformaram essa regressão em catástrofe. Nos primeiros anos do século XV, a população, em muitos países da Europa, é metade da de cem anos antes: inúmeros campos a mato, milhares de aldeias desertas e, nas muralhas que se haviam tornado demasiado largas, uma ruína que atinge os bairros da maior parte das cidades. Acrescentam-se as agitações da guerra. A força agressiva que ainda não há muito se desenrolara por fora, em expedições de conquistas, sente-se agora que se recolhe. Suscita constantes defrontamentos entre os Estados, grandes e pequenos, que se reforçam, que dividem a cristandade e que, rivalizando, se opõem. Por toda a parte o ruído dos combates, nos campos, em redor das cidades cercadas. Por toda a parte bandos armados, que pilham e devastam, quadrilhas, *condotte*. Por toda a parte os «salteadores» e os «esfoladores», profissionais da guerra. No período de cinquenta anos que a fronteira do século XIV enquadra, situa-se uma das grandes viragens que na Europa inflectiram a história da civilização material. Esta história desenvolveu-se em dois amplos impulsos separados por uma depressão muito longa. O século XIV

situa-se na abertura da fase estagnante que se prolongou até às proximidades de 1750.

Esta verificação não basta para que sigamos os historiadores que, demasiado sensíveis a este recuo, a este despovoamento, a estas dilacerações, alargam o seu juízo pessimista à história das ideias, das crenças e da criação artística na cristandade latina. Incontestavelmente, o século XIV não foi, na ordem dos valores culturais, um momento de contracção, mas, pelo contrário, de fecundidade e progresso. As próprias degradações e as alterações da civilização material parecem ter estimulado a marcha da cultura para a frente, e isto de três maneiras. Em primeiro lugar, modificando sensivelmente a geografia da prosperidade, logo colocando nos lugares novos os fermentos da actividade intelectual e artística.

As epidemias, as desordens na produção, os tumultos militares afectaram duramente, com efeito, certas regiões alemãs, o reino de Inglaterra e, de maneira sem dúvida mais cruel do que em qualquer outro lado, a França, isto é, o foco privilegiado da anterior expansão. Em compensação, outras províncias foram quase poupadas. Na Alemanha renana, na Boémia, em alguns países ibéricos, sobretudo na Lombardia, vêem-se então crescer as cidades, prosperar os negócios, nascer novas curiosidades e novas inquietações. E enquanto os navegadores de Génova, de Cádis e de Lisboa se aventuram cada vez mais longe nos itinerários atlânticos, inicia-se a inversão do comércio europeu para o Oceano, que depressa iria compensar amplamente todos os recuos no Mediterrâneo. Por outro lado, as desgraças do século XIV, especialmente a regressão demográfica, não foram em todos os casos factores de decaimento. Favoreceram uma concentração das riquezas individuais e uma alta geral do nível de vida e prepararam desta maneira as condições materiais dum mecenato mais activo e duma vulgarização da alta cultura. De facto, nesses tempos perturbados pelo encadeamento das calamidades, enquanto a população se reduz em saltos bruscos, os ricos parecem menos raros do que o haviam sido durante a serenidade e a expansão do século XIII, quando as riquezas, é certo, se multiplicavam, mas menos depressa, no entanto, do que os homens. Eis por que certas práticas e certos gostos, ainda não há muito reservados à mais alta aristocracia, se difundiram então progressivamente por camadas sociais cada vez mais largas. Quer se tratasse do uso de beber vinho ou de usar roupa branca, ou de utilizar livros, adornar a casa ou o túmulo, apreender o sentido duma imagem ou dum sermão, ou de fazer encomendas aos artistas. Eis por que, apesar da estagnação da produção e do marasmo das trocas, a propensão para o luxo, longe de diminuir, se exasperou. Finalmente, e sobretudo, o decaimento das estruturas materiais provocou o esboroamento, o desmoronamento dum certo número de valores que até aí tinham enquadrado a cultura do Ocidente. Assim se instalou uma desordem, mas que foi rejuvenescimento e, em parte, libertação. Atormentados o foram decerto os homens desse tempo, mais do que os seus antepassados, mas pelas tensões e lutas duma libertação

inovadora. Todos os que eram capazes de reflexão tiveram, em todo o caso, o sentimento, e por vezes até à vertigem, da modernidade da sua época. Tinham consciência de abrir caminho, de os preparar. Sentiam-se homens novos.

O destino das grandes obras literárias aparecidas ao redor de 1300, a segunda parte do *Romance da Rosa* ou, incomparavelmente mais bela, a *Divina Comédia*, dá claramente testemunho desse sentimento de modernidade. Estas obras falavam a todos. Compostas em língua vulgar, destinadas portanto a auditores que não eram da Igreja, ofereciam-lhes a suma de todas as conquistas intelectuais e de todos os saberes da idade anterior. A sua primeira intenção era abrir enfim a cultura erudita, a cultura das escolas, a cultura dos clérigos, aos círculos dominantes da sociedade laica, que ardiam por se instruir. Tiveram um êxito imenso. Depressa se tornaram objecto de comentários, de leituras públicas, de discussões. Imediatamente foram consideradas clássicos. Em relação a elas, em relação ao balanço de conhecimentos que traçavam, ao sistema do mundo de que davam imagem, as gerações sucessivas marcaram progressivamente as suas distâncias. Foi a propósito delas que nasceu a crítica literária, isto é, ao mesmo tempo uma certa tomada de consciência estética e o sentido do passado, o sentido da história vivida, o sentido do moderno. De facto, uma renovação afectou nesse tempo todas as actividades do espírito e do coração. Alargou-se por consequência às atitudes religiosas: aquilo, a que se começava a chamar, cerca de 1380, *devotio moderna*, era a maneira «moderna» de se aproximar de Deus. Mas essencialmente e sempre, e mesmo no domínio da oração, a libertação que este modernismo implicava operou-se em relação aos quadros eclesiásticos, em relação ao padre. Ao mesmo tempo que se vulgarizava, e no mesmo movimento, a cultura europeia desclericalizou-se durante o século XIV. E a arte — foi então que se tornou mais moderna — deixou, nesta viragem importante da história material e espiritual da Europa, de ser acima de tudo a significação do sagrado. Passou a oferecer-se igualmente aos homens, e a cada vez mais homens, como o apelo ou a reminiscência dos prazeres.

★

Ars nova, a expressão foi empregada no século XIV para definir certas formas da composição musical. Estas caracterizavam-se pela proliferação do ornamento, pelo espírito de gratuitidade, pela procura dum puro deleite estético, por um esforço, consciente ou não, para introduzir na música sacra as alegrias do mundo. Era, em suma, a invasão do canto litúrgico pelo arabesco instrumental. Por tudo o que germinara, primaveril, na música de cena de Adam de la Halle e, muito antes, nas melodias dos trovadores. Era a irrupção dos valores profanos na grande arte religiosa. Ora, uma inflexão paralela desenhava-se nessa época em todos os domínios da criação: para o arquitecto, o escultor, o ourives, o pintor,

e para aqueles que os contratavam, a primeira função da obra de arte não era já cooperar na liturgia da encarnação que, durante o século XIII, irradiara por toda a Europa a partir do coração da França e que se propunha situar no seu lugar exacto, nas harmonias da criação, o homem, a razão e a natureza, isto é, as formas perfeitas em que Deus se manifesta. Estes artistas e seus mecenas, homens que se queriam modernos, não consideravam a arte, como haviam feito ainda os contemporâneos de S. Luís e como fizeram mais tarde os amigos de Lourenço, o Magnífico, como um dos meios de dissipar os mistérios do mundo e revelar a sua íntima ordenação. A arte, a seus olhos, tornava-se ilustração, narração, relato. O seu objecto é a transposição imediatamente legível duma história — ou antes, de histórias, a de Deus, mas também a dos cavaleiros da Távola Redonda, também a da conquista de Jerusalém. Essa é a mudança fundamental. O artista deixou de acompanhar o padre na celebração litúrgica. Deixou de ser o auxiliar dum sacerdócio. Pôs-se ao serviço do homem, dum homem ávido de ver e que queria que fossem representados para ele, não decerto a realidade quotidiana — a arte, mais do que nunca, dispunha à evasão —, mas os seus sonhos. No século XIV, a criação artística torna-se busca do imaginário. Daí resulta que o seu propósito principal não seja, como ainda há pouco, criar um espaço de acordo com a oração, com a procissão ou com a salmodia, mas mostrar. Por isso a pintura, mais apta para propor uma visão, ascende nesse mesmo momento, na Europa, à primeira linha das artes.

Quanto às molas desta mutação fundamental, convém procurá-las no jogo de três movimentos conjugados. O das sociedades, cujas transformações ressoam nas circunstâncias e nas intenções do acto criador. No das crenças e das representações mentais, cuja evolução modifica ao mesmo tempo o conteúdo e o destino da obra. Finalmente, no das formas expressivas. Porque o artista, tal como o filósofo, tal como o escritor, usa uma linguagem que lhe vem do passado, fixada, apertada em rotinas: só imperfeitamente, a custo, e sempre de maneira incompleta, consegue vencer as resistências. Importa, nestas considerações preliminares, analisar sumariamente esses três movimentos.

8

HOMENS NOVOS

Partir duma sociologia da criação artística justifica-se: a renovação e as liberdades do século XIV procedem em larguíssima parte das relações novas que se estabeleceram então entre os homens. Desde a conversão da Europa ao cristianismo até ao fim do século XIII, as obras da grande arte, da arte sólida que atravessou o tempo e cujos vestígios vemos ainda em redor de nós, nasceram pela intervenção dum meio social homogéneo em que todos os membros partilhavam as mesmas concepções e a mesma bagagem cultural, dum grupo em todo o caso restrito, o dos altos dignitários da Igreja. Estes poucos homens, formados nas mesmas escolas, foram os criadores da arte litúrgica e os responsáveis pela sua unidade. Mas, depois de 1280, o corpo social no seio do qual se situa a criação da grande arte alarga-se consideravelmente. Torna-se também mais móvel, portanto mais complexo. Cinde-se em zonas culturais diversas. Eis o que convém examinar primeiramente de perto.

Em boa verdade, a condição do artista não se modificou sensivelmente nesta época. Os artistas do século XIV são todos, ou quase todos, laicos — mas os seus predecessores, no século XIII, no século XII, eram-no igualmente, na sua maior parte. Estão organizados em associações de ofícios muito congregadas, estreitamente especializadas. Substitutas do grupo familiar, estas corporações oferecem-lhes refúgios, facilitam as deslocações de cidade para cidade, de construção para construção, e por consequência os encontros, a formação dos aprendizes, a difusão das receitas da técnica. São também, como todos os corpos fechados, rotineiras, dominadas pelos homens de idade e desconfiadas em relação às iniciativas individuais — mas já no século XIII existiam confrarias de pedreiros e de ourives. Depois de 1300, vê-se simplesmente alargar-se a organização a outros ofícios, particularmente o dos pintores. Por vezes constituem-se grupos coerentes, móveis, espécies de *condotte* da conquista estética, animados por um empresário que, como Giotto, recolhe as encomendas, fecha os contratos e distribui o trabalho pelos seus ajudantes — mas

companhias de estrutura semelhante já tinham agido antes nas obras das catedrais. No século XIV, enfim, cada vez mais, os grandes chefes de empresa saem do anonimato, como no mesmo momento os capitães da guerra. Impõem-se, são conhecidos, fala-se deles nomeando-os, primeiro passo para o reconhecimento duma individualidade criadora — mas já os arquitectos das catedrais tinham querido assinar as suas obras. Assim, as únicas mudanças sensíveis situam-se no prolongamento duma evolução secular, que, aliás, afectava ao mesmo tempo a maior parte das profissões artesanais. Ou então respeitam — o que constitui uma das maiores inovações na estética deste tempo — à promoção progressiva da pintura.

Não obstante, o que importa é que até ao fim do século, até à geração que chegou cerca de 1420 à idade criadora, o artista permaneceu, em relação ao seu cliente, numa situação subalterna. Homem de ofício manual, de extracção modesta, saía geralmente da arraia miúda urbana. O valor do seu trabalho parecia sempre reduzido em relação ao do material que fora chamado a transformar. É certo que se começa a ver, na fronteira do século XIV, na Europa cristã, artistas célebres, artistas de êxito que são disputados e que conseguem por vezes escolher os clientes. É o caso de Giotto, o primeiro dos grandes pintores. Mas nem Giotto nem mesmo, cem anos mais tarde, Ghiberti eram livres. Executavam — empregando à sua vontade os múltiplos recursos do ofício — mas fielmente, com toda a submissão.

Distinguem-se entretanto algumas mudanças nas relações do artista com aqueles que lhe pagam. Nessa época começa, timidamente, o comércio da obra de arte. Exerce-se sobre obras realizadas de antemão, oferecidas depois a compradores eventuais, que são expostas ao balcão das lojas ou de que os homens de negócios italianos se fazem corretores através de toda a Europa. Os objectos deste tráfico foram, em primeiro lugar, sem dúvida, livros, pequenos ornamentos de marfim, acessórios de oração como os dípticos de viagem, ou de adorno, como as tampas de espelho ou os cofres de perfumes. Foram também pedras tumulares. Paris parece ter sido o grande mercado deste negócio e o lugar principal destas fabricações (mas em Paris, em 1328, vendiam-se também obras de arte importadas, painéis pintados vindos de Itália). Este comércio não parou de crescer. Era favorecido pelas dimensões do objecto de arte, que tornava este mais móvel. Era-o de maneira mais profunda — porque essa redução, de facto, não foi senão uma consequência — pela evolução das riquezas privadas, pela emergência nas cidades dum grupo de homens cada vez mais numeroso que podia adquirir ornamentos, que desejava não já apenas gozar obras de arte colectivas, mas possuí-las, e constituir para si, para sua própria satisfação e seu próprio prestígio, o equivalente reduzido dos tesouros que ainda não há muito tempo só os santuários e os reis conservavam. De facto, foi o amplo movimento de vulgarização e, ao mesmo tempo, de laicização da cultura que sustentou a expansão do comércio de arte.

Não será de mais, em todo o caso, insistir nas modificações muito

profundas que a intervenção dos negociantes introduzia nas próprias condições da criação artística. Acelerava, por um lado, a difusão dos processos técnicos e dos estilos, multiplicava as confrontações, precipitava as fusões estéticas: sem a importação das estatuetas de marfim de factura parisiense, os escultores, os pintores, os ourives da Itália central não teriam conhecido tão bem as formas góticas. Por outro lado, e sobretudo, libertava o artista. Invertia a relação entre a clientela e o executante, entregava a iniciativa a este último. Há que reconhecer todavia que esta área de liberdade se abria aos níveis mais baixos da actividade criadora. Eram com efeito os amadores menos afortunados que compravam na loja e o que aí encontravam não ia além da moeda miúda da grande arte. Em verdade, não havia invenção nestes objectos de série. Nunca foram mais do que a reprodução rápida das obras-primas. Repetem-nas e em tom mais vulgar. Para atingir a mais larga clientela, os mercadores preocupavam-se, efectivamente, em primeiro lugar, com reduzir o custo de fabrico, apressando-o e aplicando-o a materiais de segunda ordem. Se se tratava de produzir por baixo preço imagens piedosas, escolhia-se no século XIV tirá-las sobre papel, pelo processo da xilografia. Mas para atingir, para reter essa clientela mais extensa que se recrutava nos meios sociais de menor cultura, os mercadores quiseram também simplificar os temas, torná-los mais legíveis, situá-los menos no plano da inteligência, mais no plano da sensibilidade, alongar nas representações a parte da narrativa. Vulgarização, tal era a função específica do que, na arte desse tempo, relevava do negócio. O motor das criações verdadeiras encontrava-se noutro lado, na intervenção do mecenas.

Hoje que o grande artista possui mais dinheiro que qualquer mecenas possível, e se torna portanto no seu próprio mecenas, compõe e cria em completa liberdade para seu particular deleite e como que para seu particular uso, é preciso algum esforço para medir a força dos entraves que, no tempo de Cimabue, de mestre Teodorico ou de Sluter, tornavam o artista cativo do comprador. Toda a obra importante era então encomendada e todo o artista ficava ligado estreitamente à vontade do cliente — seríamos tentados a dizer: do amo. Os laços atavam-se de duas maneiras. Uma, um contrato em boa e devida forma, feito perante o notário, respeitante a uma obra definida. Este compromisso recíproco fixava não só o preço e os prazos de entrega, mas a qualidade do material, os pormenores da execução, finalmente, e sobretudo, o tema geral da obra, a ordenação da composição, a escolha das cores, a disposição das personagens, os gestos, a atitude. Ou então, e neste caso a alienação revelava-se mais profunda, em todo o caso mais durável, o artista encorporava-se por algum tempo na domesticidade do mecenas. Colocava-se às ordens deste, entrava na sua casa para aí viver, para ser inteiramente sustentado, para ocupar, na melhor hipótese, um cargo particular e receber então soldadas. Uma tal situação dependente era procurada pelos melhores. Com efeito, libertava-os das obrigações da corporação, da oficina, do grupo. Prometia

lucros maiores. Introduzia-os, sobretudo, em círculos mais brilhantes, mais abertos. Colocava-os na encruzilhada das modas, das pesquisas, das descobertas. Oferecia a ocasião duma real promoção social. Foi nas grandes casas principescas que começou a despontar, no limiar do século XV, um certo respeito pela condição do artista e pela liberdade do seu trabalho. Na realidade, contudo, o pintor, o escultor, o entalhador de imagens, o ourives doméstico e, nas maiores cortes, o mestre de obra que os dirigia a todos e coordenava as actividades de decoração, permaneciam sujeitos à vontade dum senhor. Poder-se-á sequer supor, entre o artista e este, o começo dum diálogo? Discutiu Giotto com Enrico Scrovegni a composição para a capela da Arena? Submeteram os irmãos Limbourg a João de Berry o projecto para o calendário das *Très Riches Heures?* Na verdade, durante todo o século XIV, o laço de domesticidade, tal como as cláusulas do contrato, submetia inteiramente a significação da obra de arte às intenções, aos gostos, aos caprichos do mecenas.

Este, claro está, não impunha à criação mais do que o plano, o assunto e, em medida mais discreta, a trama da expressão. O criador continuava a ser, na verdade, senhor dessa expressão. Ora, ele possuía a sua vida própria, que se desenvolvia independentemente de todas as servidões do mecenato. Há que insistir neste facto fundamental que coloca em estado de liberdade, em relação às estruturas sociais, o acto artístico, que explica que pintar, esculpir, edificar sejam, em todos os tempos, operações de descoberta, explorações, e contribuam dessa maneira, como a composição literária, a investigação científica, a reflexão do filósofo — e por vezes ultrapassando-as —, para impor ao público dos amadores uma imagem renovada do mundo. Será necessário acrescentar aqui que estava aberto um imenso campo à invenção pessoal? Entre todos estes artistas prisioneiros, não faltam os génios. Nos limites que a encomenda lhes impunha, usaram muito livremente dos seus dons. Mais livremente talvez do que o fazem hoje os artistas, que escolhem eles próprios os temas, mas mudam penosamente de maneira. Ora, a parte do génio é irredutível a toda a tentativa de análise. O que na obra de arte releva duma história da sociedade e do gosto — não é meu propósito falar doutra coisa — estava então fortemente dependente do cliente, daquele de quem convém discernir o que queria.

★

Na época precedente, a arte florescera no seio duma sociedade firme, de hierarquias estáveis. Os aumentos de riqueza produzidos pelo trabalho camponês convergiam para duas aristocracias restritas, uma militar e destruidora, que desperdiçava os seus recursos em prazeres, a outra religiosa, litúrgica, que, no sentido mais forte do termo, consagrava os seus, empregando-os em celebrar a glória de Deus. No ponto de junção destes dois grupos estava a pessoa do rei, chefe de guerra, mas sagrado. De

facto, foram as munificências dum rei, S. Luís, que no século XIII haviam levado a grande arte à sua realização. A partir de 1280, tal ordenação desagregou-se. É certo que o espírito de liberalidade, o valor principal atribuído à oferenda, ao dom de coisas preciosas, como dupla afirmação simbólica de poder e de humildade, continuou a dominar a mentalidade dos ricos e portanto a levá-los a sustentar os artistas. O que mudou foi a qualidade dos mecenas. Duas espécies de movimentos contribuíram para modificá-los.

O primeiro sacudiu a hierarquia das riquezas, agitou a camada social dominante, a que tinha meios financeiros para apoiar os maiores empreendimentos artísticos. Precipitou a renovação deles. O impulso foi duplo. Resultava acima de tudo da evolução demográfica e mais particularmente das crises de mortalidade que se sucederam quase por toda a parte na Europa, na segunda metade do século. As epidemias, e em primeiro lugar a peste negra de 1348-1350, dizimaram em certos lugares os grupos de artistas. Se a iluminura inglesa, que fora sem dúvida até então a grande arte desse país, e seguramente a mais original, decai bruscamente a meio do século, para estagnar em seguida no nível mais baixo, foi verosimilmente porque as oficinas, esvaziadas pela peste, não conseguiram reconstituir-se. A morte colectiva pode portanto ter afectado, por vezes directamente, a criação artística, atingindo os homens do ofício. Mas esta acção imediata foi, ao que parece, as mais das vezes restrita. De facto, na mesma Inglaterra, mas noutros domínios da arte, em que os grupos de executantes eram sem dúvida mais numerosos e resistiram melhor, não se distingue nenhuma ruptura: a extraordinária invenção arquitectural de Gloucester Abbey desenvolveu-se em plena catástrofe demográfica. O efeito das mortalidades surge na realidade muito mais profundo sobre a clientela. Foi através dela que ecoaram nos modelos de representação impostos aos artistas, e mesmo na sua maneira de se exprimirem.

Se considerarmos, por exemplo, a factura dos frescos e dos painéis pintados na Itália central, pode-se ver, por alturas de 1350, um corte súbito. A tónica de dignidade, de elegância, que marcara a narração de Giotto ou de Simone Martini dissipa-se então bruscamente. Uma entonação mais vulgar lhe sucede, a de Andrea da Firense ou de Gaddi. Que o desaparecimento brutal de certos mestres tenha subvertido as oficinas, que essa ruptura seja também o eco das falências estrondosas que agitaram em Florença o mundo dos grandes homens de negócios, que arruinaram uns e ergueram outros, não se pode negá-lo. Todavia, a baixa de tensão, que a invasão do pitoresco, da anedota, a procura do efeito tocante manifestam na pintura, resulta sem dúvida alguma, e de maneira decisiva, duma renovação súbita do corpo da cidade. A peste de 1348, depois as epidemias periódicas que se lhe seguiram, cavaram largos hiatos nos níveis superiores da sociedade urbana, por onde já o humanismo penetrava. Os vazios foram cheios pela brusca ascensão dos filhos da fortuna. Estes novos ricos não tinham cultura, ou antes, a sua cultura,

enquadrada pela pregação popular dos Mendicantes, situava-se alguns graus abaixo. Para se ajustarem ao gosto deles, as formas da expressão artística tiveram de reduzir-se em elevação. Assim, movimentos acelerados de ascensão social determinaram, desde meados do século XIV, na Toscânia do século XIV, como aliás em toda a Europa, uma nítida regressão da agudeza estética.

Estas promoções rápidas não eram apenas efeitos das pestes. Os acasos da guerra — quase permanente na Europa desse tempo — favoreciam-nas também. Não que as confrontações militares tenham então morto muitos homens ricos. O aperfeiçoamento constante das armaduras assegurava-lhes uma protecção eficaz e aliás, nos combates, os adversários não desejavam, de ordinário, matá-los. Procuravam capturá-los vivos, porque a guerra do século XIV é uma caçada. É, na verdade, um jogo de dinheiro: leva ao resgate. Todo o cavaleiro que se quer digno da sua posição, que por consequência despreza a riqueza e apenas sonha com a glória, deseja, no fundo de si, quando é feito prisioneiro e tem de pagar o preço do resgate, ver este avaliado no mais alto preço pelo vencedor, porque assim se manifesta concretamente o que vale. Aceita então alegremente a ruína. Por isso, a qualquer batalha ou torneio segue-se uma ampla transferência de riqueza. Acontece a combatentes afortunados, enriquecidos pelas suas presas, afectarem a encomendas artísticas uma porção desses ganhos inesperados. Lord Beaverley empreendeu a construção do seu castelo de Beverston quando voltou vitorioso, carregado de ouro, duma das grandes batalhas da guerra dos Cem Anos. Em verdade, este senhor inglês era já rico. Se a guerra, como a peste, introduz na alta aristocracia homens vindos dos níveis médios da sociedade e de tradição cultural menos requintada, é porque se torna nessa época obra de profissionais, de capitães de salteadores, de *condottieri*, de aventureiros empresários de combates. Esta gente apressa-se a adoptar os usos da alta nobreza, particularmente os gostos artísticos, mas fazem-no como filhos da fortuna, inabilmente e sempre de maneira demasiado ostentatória. Os dois impulsos conjugaram-se, pois, durante o século XIV, estimulando a ascensão de homens novos, para alterar o gosto. Cooperaram na tendência de conjunto para o vulgar.

O outro movimento não afectava os destinos individuais, mas todo o corpo social. Tendia a modificar a circulação dos bens, logo a alterar a ordem dos patrimónios, e a deslocar para novos sectores sociais as riquezas necessárias à prática do mecenato. Antigamente, toda a riqueza assentava na terra, no senhorio rural gerador de rendimentos estáveis, e sabe-se que os corpos mais bem dotados de rendimentos agrícolas eram precisamente as grandes comunidades religiosas, os mosteiros, os capítulos catedrais, todos os órgãos eclesiásticos que ainda não há muito tempo haviam suscitado as mais altas criações artísticas. Três tendências vieram, depois de 1280, introduzir a desordem neste campo. Uma mutação da economia agrária perturbou em primeiro lugar a instituição senhorial,

privando por um lado a aristocracia fundiária duma boa parte dos seus recursos, e particularmente os estabelecimentos religiosos antigos. Por outro lado, os Estados principescos continuaram a reforçar-se e conseguiram, em particular, construir em seu benefício um sistema fiscal muito eficaz. Por toda a Europa desse tempo, instaura-se o imposto de Estado, isto é, um mecanismo que desvia uma porção considerável da circulação monetária e a dirige para os cofres do príncipe, para o seu luxo, para os gestos de prestígio a que se julga obrigado pela sua própria dignidade e pela noção, também ela nova, que cada um adquire da sua majestade, enfim para enriquecimento de todos os que o servem. Desta maneira, na cristandade que se contrai e enfraquece, podem não obstante irradiar um brilho cada vez mais vivo alguns focos de plena opulência: as cortes principescas. Mas mesmo esta disposição — e esse é o terceiro movimento — favorecia as actividades dum certo número de grandes homens de negócios, manejadores de dinheiro, auxiliares dos soberanos para a cobrança dos impostos ou emissão de moedas e sabendo tirar daí proveito, e que aliás abasteciam as cortes de objectos de sumptuária. Na maior parte das cidades, que se despovoavam, o negócio e a banca baixaram, mas continuaram florescentes nas capitais, nos principais nós dos grandes circuitos do metal precioso e dos artigos de luxo. Aí, alguns burgueses enriquecidos pelo serviço próximo ou longínquo dos grandes príncipes do Ocidente ganharam então o gosto da magnificência, da gratuitidade do donativo, enquanto acediam ao nível de riqueza e de maturidade cultural em que o homem rico podia pensar em fazer encomendas importantes aos artistas.

Estas transformações de ordem económica explicam, em boa parte, que a intervenção das instituições da Igreja na actividade artística se tenha progressivamente reduzido durante o século XIV. Arruinadas, exploradas, esmagadas de impostos pelo papa e pelos reis, desorganizadas pelos processos novos de recrutamento e pelos métodos de atribuição das prebendas, as comunidades monásticas ou canoniais cessaram nesse momento, quase por toda a parte, de contar entre os promotores das grandes obras artísticas. Na sociedade eclesiástica só algumas instituições e alguns homens continuaram activos. Em primeiro lugar, certas ordens religiosas, os Cartuxos, os Celestinos, os Frades mendicantes, sobretudo. Paradoxalmente, estas ordens eram as mais austeras. Queriam-se símbolos e exemplos de despojamento e do desprezo por todas as coisas terrestres. Deveriam portanto, parece, ter condenado qualquer forma de ornamento e mostrar-se os piores inimigos do acto criador de obras de arte. Algumas o foram. Se Giotto teve de reduzir o programa decorativo da capela da Arena, em Pádua, foi sob a pressão dos ermitas agostinhos, encarregados de vigiar a execução da obra, e que o acusaram de fazer muitas coisas «mais por pompa e vã glória de interesse do que para a glória e a honra de Deus». No entanto, os conventos das ordens pobres foram, na sua maior parte,

na arte do século XIV, focos irradiantes, e isto por duas razões. Instalados nas cidades ou às suas portas, recolhiam abundantemente as esmolas principescas e burguesas, porque as virtudes de despojamento e de ascetismo que encarnavam atraíam para esses corpos a devoção de todos os homens ricos, demasiado ricos, cuja opulência e o luxo em que viviam lhes carregavam a consciência. Por outro lado, estas comunidades preenchiam na sociedade funções maiores de celebração funerária e de pregação, e nenhuma delas se concebia então sem um certo fausto e sem o recurso à imagem.

Da Igreja do século XIV saíam ainda outros mecenas, abades, cónegos, bispos, cardeais sobretudo e papas. No entanto, estes prelados, quando sustentavam artistas, não agiam como ministros dum culto ou como os chefes responsáveis duma comunidade, mas como indivíduos animados por um desejo de magnificência pessoal. Mais claramente ainda, comportavam-se como príncipes. Da Igreja, excepto as ordens pobres, só participava portanto na criação artística a parte mais ligada ao temporal, a menos litúrgica, diria mesmo aquela que já se laicizara. Porque os bispos de Inglaterra ou de França que prosseguiram a decoração das catedrais, se não eram eles próprios príncipes, eram pelo menos servidores dos príncipes. A fiscalidade real tornava-os ricos, como a dos cardeais tinha como fonte a fiscalidade pontifical. Dos príncipes vinham--lhes às vezes os gostos e as intenções, e especialmente a preocupação de manifestar a sua própria glória juntando determinado ornamento de marca pessoal à igreja de que estavam encarregados. Se o papa Bonifácio VII, em Roma, o papa Clemente VI, em Avignon, exerceram no seu tempo o mais amplo e mais estimulante mecenato, se encorajaram as pesquisas dum Giotto ou dum Matteo da Viterbo, pensavam menos em celebrar a glória de Deus do que em tornar sensível pelos prestígios dum monumento a majestade do Estado, na medida, pelo menos, tanto temporal como espiritual, em que seguravam as rédeas dele.

De facto, foram os príncipes que tomaram então a vez da Igreja na condução dos grandes programas artísticos e instalaram nas suas cortes a vanguarda da criação e da pesquisa. É certo que, de todas estas cortes principescas, as mais brilhantes e poderosas ainda eram as do papa, do rei de França, do imperador, isto é, de personagens sagradas que, desde o alvorecer da arte cristã, haviam tido por missão animar os melhores grupos de artistas. Mas, por um lado, o século XIV foi precisamente o momento em que, na concepção do poder pontifical, imperial ou real, os valores profanos começaram a predominar sobre os religiosos, reduzindo, nos que exerciam esse poder, a função sacerdotal, alargando em compensação a parte do *imperium*, a noção civil do poder que os intelectuais da época discerniam mais nitidamente à medida que descobriam a Roma antiga. Laicização mais uma vez. E, por outro lado, muitos príncipes, e dos mais opulentos, tal como aqueles que a falta da pessoa real fez em

França, cerca de 1400, os condutores da renovação da estética parisiense, o duque de Anjou, o duque de Borgonha, o duque de Berry — ou como também todos os «tiranos» que nas grandes comunas da Itália do Norte se tinham apoderado da *signoria* —, não tinham recebido a unção divina e não sentiam em si nada que tivesse que ver com o padre. Em todas as cortes, portanto, nesses ajuntamentos de homens e de finanças, ainda muito viajantes e cada vez mais abertos ao mundo, lugares por excelência da promoção social, os únicos onde gente de origem modesta podia, pelas armas, pela gestão económica ou pelas funções de capela, elevar-se ao mais alto grau da distinção, nessas casas, nessas grandes famílias, em todas as cortes, as intenções litúrgicas cederam pouco a pouco o lugar às intenções políticas, os valores sagrados aos valores profanos. Valores de poder, de majestade, que «legistas» formados em Universidades, nas Faculdades de Leis, extraíam do direito romano, e que outros servidores intelectuais formados em Universidades, nas Faculdades de Artes, extraíam dos clássicos latinos. Valores mais brilhantes ainda de cavalaria e corteses, que eram transportados e propagados pela larga corrente de hábitos e de ritos sociais brotados da Idade Média feudal.

Ora, foram estes valores, universitários e cavaleirescos, que dominaram os poucos grandes homens de negócios que, na sociedade urbana, constituíam aqui e além, sobretudo na Itália, o único escol susceptível nessa época, fora da Igreja e do mundo das cortes, de um mecenato verdadeiramente criador. Porque as burguesias, no seu conjunto, participavam ainda pouquíssimo na condução da actividade artística. A sua intervenção situava-se quase sempre nos níveis mais baixos da criação, nos domínios da produção vulgarizada. Operava-se as mais das vezes também de maneira colectiva, nos limites das confrarias em que se encontrava inserido o homem das cidades e cuja vida cultural era inteiramente governada pelo ensino dos frades mendicantes. Por esta razão, é temerário dizer que existe no século XIV uma arte burguesa, e mesmo, na arte, valores burgueses. É ao erguer-se para fora da burguesia que o banqueiro ou o grande negociante se torna mecenas, ligando-se ao meio principesco que serve, ou então, mas muito raramente, e só em algumas grandes cidades de Itália, revestindo a comuna, o principado colectivo para cuja direcção concorre, a majestade, o *imperium* dos príncipes, mas também os atributos da nobreza cortês. Todos estes grandes homens de negócios, e por trás deles, claro está, a massa do povo, farto ou pequeno, ficavam fascinados pelos costumes das cortes, por aquilo que deles viam, e pelo duplo ideal de clerezia e de cavalaria que propunham. Nenhum «espírito burguês», portanto, antes a impregnação progressiva de grupos muito restritos, vindos da burguesia e soltos dela, pelo espírito cortês, isto é, pelos valores cavaleirescos, e pelo humanismo, isto é, pelos valores universitários. O que, por consequência, não significa mais que, numa fraca medida, vulgarização e, numa larga medida, laicização.

★

Há finalmente que pôr em evidência um último efeito das transformações da textura social. Em todos os focos onde foi então criada a grande arte, nos conventos, nas cortes, nas grandes comunas urbanas, os aspectos novos que marcaram a estética do século XIV resultavam, em parte, da importância mais evidente da decisão individual inicial. Quer se tratasse da compra dum objecto de arte numa loja, quer se tratasse da ordem dada ao artista doméstico ou do estabelecimento dum contrato de encomenda — e isto mesmo quando o mecenato pode parecer exercido por uma colectividade, por certa confraria urbana, pelo capítulo catedral de York, pelos Franciscanos de Assis ou pela Comuna de Florença —, sempre intervinham no momento decisivo o propósito e o gosto duma pessoa. Nas viragens principais da sua carreira, Giotto encontrou-se frente a frente com Jacopo Gaetani dei Stefaneschi, cardeal, com Enrico Scrovegni, herdeiro dum prestamista. A sós. E não, decerto, como dissemos, para um diálogo. O artista estava, de facto, quase sempre ao serviço de um só homem e de um homem cuja personalidade era muito mais afirmada do que antigamente, um homem que se sentia muito mais livre nos seus gostos. Esta liberdade, esta libertação duma individualidade, a do cliente, não a do artista, representa ainda uma das faces do modernismo.

De não proceder já duma comunidade, mas duma pessoa, decorrem alguns dos caracteres essenciais que começam então a marcar a obra de arte. Esta começa por surgir, muito mais nitidamente do que nunca, objecto duma apropriação individual. Privada — e igualmente quando é pública, quando está oferecida a todos, como um vitral ou como a estátua dum portal —, tem sempre um cunho, um sinal qualquer, que testemunha que foi criada para alguém. A proliferação do símbolo heráldico por toda a parte, a progressiva invasão da imagem de piedade pela figura do doador que faz a oferenda para sua própria salvação e dos seus e, nessas efígies, a procura da semelhança, constituem outras tantas manifestações da apropriação do mecenas sobre a obra cujo aparecimento provocou. E como esse homem nunca perde de vista a sua própria glória, tanto menos quanto de mais baixo tenha vindo, como a sua encomenda lhe parece feita para revelar a todos a grandeza do seu triunfo, propõe geralmente ao artista materiais, formas e disposições ostentatórias. Porque passa a nascer duma decisão pessoal, a obra de arte no século XIV procura de preferência o efeito. É também as mais das vezes de pequeno tamanho, a fim de ser mais facilmente possuída. O livro iluminado, o ornamento de ourivesaria, o objecto de tesouro, a jóia, feitos de matérias muito preciosas como condensações de fausto e de fortuna, e que se podem fechar nas mãos, respondiam mais perfeitamente do que a abóbada da nave ou do que uma estátua monumental ao gosto duma sociedade que libertava então os seus gozos estéticos das servidões colectivas. Finalmente, na maior parte destes objectos encontrava-se impressa mais profundamente a marca dum temperamento. Sempre o do doador, que procurava a singularidade, que queria revelar com determinado pormenor particular do tema os traços da sua personalidade. Por vezes o do artista. Porque os mecenas não provinham todos da Igreja, como antigamente. Não eram por isso tão frequentemente intelectuais e o seu pensamento, menos vigoroso, não levava tão longe a concepção do tema cuja execução encomendavam: ela deixava um campo menos restrito do que antes às iniciativas do executante e à sua própria sensibilidade. Pelo menos em superfície, porque em profundidade, duma ponta à outra da Europa e em todos os meios, alguns modelos culturais comuns continuavam a governar o voto pessoal do cliente e o trabalho pessoal do artista.

★

Problema difícil, impossível de resolver sem dúvida, o das verdadeiras relações entre o movimento intelectual, a evolução das crenças, as transformações das mentalidades colectivas e, por outro lado, as inflexões novas de que a criação artística é lugar. Pôr esse problema no século XIX é ficar logo preso numa teia de incertezas. Porque as ligações foram então muito menos directas do que haviam sido ainda nos séculos XI, XII e XIII, quando os únicos criadores da grande arte eram homens de estudos. É claro que Saint-Denis é uma tradução imediata da ideia que Suger formava do universo. Os mestres de obra da abacial tinham recebido de Suger ordens precisas, e nós discernimos bastante bem o que este tinha no espírito. Ele próprio o explicou, e nós podemos facilmente verificar que construiu e adornou a basílica como teria construído e adornado uma homilia, como construiu e adornou a *História de Luís VI, o Gordo*, utilizando o mesmo repertório de símbolos, jogando com as mesmas harmonias aritméticas e retóricas, seguindo semelhantemente os passos do raciocínio lógico. Em compensação, se é inegável que o *Jardim de Paraíso*, ou certa outra página das *Très Riches Heures*, traduz também a visão do mundo de João de Berry, os mecanismos da translação são aqui muito mais obscuros. Em primeiro lugar, porque as atitudes mentais dum príncipe das flores de lis em 1400 são muito menos fáceis de descobrir do que as dum abade beneditino do século XII. Por outro lado, e sobretudo, porque a tradução se operou por intermédio de grande número de mediações subtis.

Sem dúvida muita obras de arte do século XIV foram deliberadamente concebidas como representações visuais e legíveis dum corpo de doutrina. Foi o caso de todo o conjunto das imagens de propaganda, e especialmente dum grande número de pinturas executadas sob a influência da ordem dominicana. A espectadores de cultura média, o *Triunfo de S. Tomás de Aquino* pintado por Andrea da Firenze na capela dos Espanhóis, em Santa Maria Novella, e o mesmo *Triunfo* pintado por Traini para a igreja de Santa Catarina de Pisa, propuseram, não decerto uma figuração da filosofia

tomista que se queria reabilitar, mas pelo menos um esquema simples, facilmente decifrável e por isso eficaz, situando de maneira tranquilizadora essa filosofia num sistema de conhecimentos, em relação aos «autores», a Aristóteles e a Platão, a Santo Agostinho e a Averróis, e em relação à sabedoria divina. Obras tão estritamente dirigidas foram, no entanto, bastante raras. As novas formas do mecenato não favoreciam tanto como dantes a intervenção directa dos profissionais do pensamento. Por isso, na maior parte dos casos não se pode descobrir mais do que um simples acordo entre o que fez o artista e, neste ou naquele nível mental, conforme a situação social do doador, uma certa concepção do mundo. E ainda assim, no que se encontra expresso, trata-se menos dum pensamento, duma crença, ou dum saber que de valores conjugados com hábitos, ritos, proibições sociais. Por efeito dos movimentos associados de vulgarização e de laicização, a arte do século XIV preocupa-se menos com instruir, expor dogmas ou concepções intelectuais. É mais o reflexo de modelos culturais propostos, como sinal e como justificação da sua superioridade social, a homens mais numerosos e de origens muito mais diversas que se crêem membros dum escol e que, como tal, fazem encomendas aos arquitectos, aos escultores e aos pintores.

Para todos, repetimo-lo, para os prelados como para os príncipes e para os grandes banqueiros, estes modelos culturais eram os mesmos. Ordenavam-se em relação a dois pólos, a dois tipos exemplares de comportamento e de sabedoria: o do cavaleiro e o do clérigo. Desde a emergência duma cultura cavaleiresca, isto é, desde o final do século XI, estas duas figuras de realização humana não tinham cessado de rivalizar. Numerosas obras literárias do século XIV organizam-se ainda, como o *Sonho do Vergel*, em diálogos, em diatribes, entre o representante da Clerezia e o representante da Cavalaria, defendendo um e outro princípios e ideal divergentes. No entanto, uma das novidades da época reside precisamente na aproximação destas duas culturas. Diversos movimentos impeliam a tal encontro e, em primeiro lugar, certas mudanças nas estruturas sociais. Vemos no século XIV multiplicarem-se os homens que participam ao mesmo tempo de uma e de outra formação. Clérigos que, mergulhados nas actividades profanas, contraem pouco a pouco hábitos mundanos codificados ainda não há muito apenas para os homens de guerra, e por outro lado, os *milites litterati*, cavaleiros «letrados», isto é, capazes de aceder a um saber livresco e curiosos de cultura erudita. As cortes principescas, onde as mesmas missões eram indiferentemente confiadas a clérigos e a cavaleiros, de quem se esperava portanto competências comparáveis, foram o lugar privilegiado de um tal encontro. Foi ali, em particular, para divertimento dos príncipes e, de maneira mais profunda e mais ampla, para «proveito dos seus súbditos» (porque uma tal divulgação surgia agora como uma das funções principais da autoridade principesca) que floresceu então uma literatura muito expressiva da convergência das duas culturas. Estes livros, escritos para serem lidos, diri-

giam-se a letrados, mas não unicamente aos clérigos. Não eram pois escritos em latim, mas em língua vulgar. Difundiam no entanto o saber das escolas.

Os livros que manifestam mais claramente a progressiva abertura da cultura cortês aos conhecimentos escolásticos são as traduções, inúmeras. Em Paris, o esforço, que tendia a pôr ao alcance dos homens de formação e de vocação cavaleirescas os textos latinos dos «autores» da escola, iniciara-se no final do século XIII em torno do rei de França. Quando se vê adaptar então por João de Brienne o tratado militar de Vegécio sob o título significativo *A Arte de Cavalaria;* quando se vê Filipe, o Belo, mandar traduzir a *Consolação Filosófica*, de Boécio; sua esposa, uma suma de retórica amorosa composta em latim duas gerações antes; sua nora, as *Metamorfoses*, de Ovídio, distingue-se a tripla orientação da corrente que começa. Para o rei, porque continua a sentir-se da Igreja, os textos de moral sacra; para o grande senhor, flor e modelo da cavalaria, os tratados técnicos da ciência das armas; para as damas, os códigos de amor cortês e as suas melhores referências clássicas. E quando, nas mesmas perspectivas, o movimento se ampliou largamente depois de meados do século XIV em redor do rei João, o Bom, em redor de Carlos V e de seus irmãos, introduziu um pouco da obra de Tito Lívio, de Petrarca, de Santo Agostinho, de Bocácio, de Aristóteles, dos mestres da Universidade que haviam descrito as «propriedades das coisas» e perscrutado os mistérios do mundo físico, no sistema de representações culturais comum aos cavaleiros e às damas da corte de França. Escassamente decerto, em superfície, por citações grosseiras, pelos fragmentos que se encontravam menos mal conciliados com os pensamentos e as curiosidades das pessoas importantes. Tratava-se, no entanto, duma conquista, e considerável. Ao encontro deste movimento vinha porém um outro.

Nesta mesma corte dos Valois e no grupo de casas principescas que gravitavam em torno dela, entre os membros do corpo intelectual que saía das Universidades e que provinha tanto da Clerezia, formava-se, à aproximação do século XV, um pequeno núcleo de humanistas. Reunia-se em torno de algumas personalidades dominantes, em torno daqueles que desempenhavam junto dos príncipes o ofício de secretário. Esta função era nova em Paris. Definida cinquenta anos antes na corte dos papas de Avignon, espalhava-se por todas as capitais políticas da Europa, assim como nas repúblicas urbanas de Itália. Uma vez que o secretário era em prmeiro lugar o redactor dos escritos principescos, tinha de conhecer perfeitamente o latim mais puro, portanto frequentar assiduamente os clássicos. E uma vez que o seu cargo e as suas preocupações se tinham tornado estritamente temporais, era levado a observar os textos latinos profanos com um olhar ao mesmo tempo crítico e estético, a não tratar a leitura deles como exercícios preparatórios da prática litúrgica ou da interpretação da palavra de Deus, a ver neles modelos de acção política, as testemunhas duma história humana cuja profundidade cronológica

começava a ser percebida, a considerá-los sobretudo como fontes de alegria e exemplos de virtudes profanas. A este nível muito elevado, uma tal mudança de atitude, e todas as modificações que implicava nos métodos de educação e de formação intelectual, entreabriam a via para a dessacralização radical da cultura eclesiástica. Isto sucedia no momento em que alguns dos textos sobre que se baseara até aí apenas o ensino dos clérigos, se espalhavam, sob uma forma adaptada, na alta sociedade mundana. No meio privilegiado das cortes principescas, pedras angulares do edifício social desse tempo e modelos fascinantes para todos os filhos da fortuna da Igreja e da cidade, os movimentos de laicização e de vulgarização associavam-se, pois, para aproximar, no quotidiano das relações humanas, as atitudes mentais do clérigo e do cavaleiro, ao mesmo tempo que se operava um encontro mais íntimo ainda pelo jogo das modificações internas que cada um dos dois modelos culturais sofria então.

★

Para a cultura cavaleiresca, em verdade, trata-se menos duma transformação do que duma afirmação. Fixa-se, ganha estilo, para além da força persuasiva que a impõe, que a faz irradiar, que difunde largamente o seu valor central, valor de alegria e de optimismo. Foi no século XIV que triunfou o espírito de cavalaria. Havia muito tempo que os diversos elementos de que se compunha a figura ideal do perfeito cavaleiro, aquela que propunham os romances e as canções corteses, se tinham constituído e reunido. Os primeiros, os mais profundamente enraizados, encontravam-se instalados já no coração da consciência aristocrática na fronteira do século XI, em França, no momento em que se instaurara a forma de sociedade a que chamamos feudal. Essa base primordial consistia em virtudes estritamente masculinas e militares, de força, de valentia, de lealdade para com o chefe livremente escolhido. Em redor dela ordenava-se a proeza, a prova de coragem e de mestria técnica que define a perfeição cavaleiresca. No centro da cultura profana brilha ainda no século XIV a alegria de combater, de vencer, de dominar, de afirmar-se em poder conquistador.

Um segundo conjunto de valores viera juntar-se quando na alta sociedade a condição feminina começou a sair do seu rebaixamento — o que sucede por alturas de 1100 no Sudoeste do reino de França. No círculo dos homens de guerra, fora preciso dar lugar, primeiramente, à esposa do senhor, à dama. Novas conveniências se tinham por este facto imposto, as regras da conduta cortês a que todo o cavaleiro cioso da sua glória e da sua honra teve de passar a submeter-se. Então foi inventada a forma nova de relações entre os sexos que é o amor do Ocidente. A guerra e o amor. Gostaria de escolher, para definir a cultura cavaleiresca, três palavras: *Canti guerrieri e amorosi* (assim se intitulavam madrigais de

Monteverdi, o que manifesta também que o prestígio de ambos não se tinha extinguido ainda na idade barroca). Com efeito, esta cultura, primeiro, exprimiu-se sobretudo em cantos, canções de gesta ou canções de amor. Por outro lado, desenvolve-se como uma estratégia. Quer seja preciso reduzir o combatente adverso, quer seja preciso atrair e depois reter o amor da esposa de outrem. Na verdade, num e noutro caso, esta estratégia foi quase concebida na origem, e afirmou-se cada vez mais como um jogo. Um jogo regulamentado, que diverte, mas com honra. Isto é, com estrito respeito dum código.

Esse código acabava de se formar na segunda metade do século XII. Nas gerações seguintes, uma literatura sobreabundante difundiu as estipulações dele entre todos os homens que queriam na Europa estar acima do comum. Essa literatura produzira as suas obras-primas antes de 1200. Tinham então surgido as personagens exemplares dos mitos cavaleirescos, o rei Artur ou Percival. No entanto, o seu pleno êxito e a sua acção em profundidade sobre as atitudes comuns datam do século XIV. Neste momento da história cultural da Europa, a narrativa de cavalaria é o agente duma verdadeira intoxicação no conjunto da aristocracia. Encerra o comportamento de parada desta classe num sistema de ritos cada vez mais fixos, que têm cada vez menos coincidências com as condutas espontâneas. A realidade do século XIV é a guerra selvagem, são os incêndios, as violações e as estripações à faca, é o mundo entrincheirado por trás de bastilhas eriçadas de lanças que um campo despojado e deserto rodeia, tal como magnificamente traça Simone Martini, como fundo da figura do *condottiere*. Este, no entanto, quer-se cavaleiro: pavoneia-se no meio dos combates em trajo de festa. Em Crécy, em Poitiers, em Azincourt, os senhores franceses, flor da aristocracia do seu tempo, os melhores representantes da cultura cavaleiresca, fizeram questão, para seu grande dano, de combater cortêsmente: os príncipes cegos fizeram-se atar ao cavalo e conduzir ao centro da batalha para morrer com honra como os heróis de Lançarote. E os mais sangrentos chefes de bandos jogavam nas cortes o jogo de amor pelas princesas. No próprio momento em que a evolução económica começava a arruinar as famílias de velha nobreza, a rebaixá-las a menos que certos filhos da fortuna da guerra, da alta finança ou do serviço doméstico, e a destruir as antigas hierarquias, via-se construir dessas hierarquias imagens simbólicas e vãs, mas que mantinham eficazmente os valores de jogo. Tais foram as ordens de cavalaria que os reis de Castela, o Imperador, o delfim do Viennois, os reis de França, os de Inglaterra, fundaram sucessivamente no século XIV, para se rodearem, como o rei Artur, doutros cavaleiros da Távola Redonda. Para os homens novos, o único meio de se fazerem aceitar nos círculos mundanos eram exibirem, na estratégia amorosa e guerreira, uma habilidade mais perfeita, um mais perfeito respeito pelas regras. Em torno de Proeza e Cortesia ordena-se a verdadeira liturgia desse tempo, a única que recebe ainda a adesão dos corações, a que se desenvolve nas festas e nas paradas

que são as batalhas, tanto quanto os torneios e os bailes nocturnos. Eis justamente por que, no século XIV, a grande arte cessa de se ajustar à liturgia sacra, começa a exprimir este cerimonial profano e, ao fazê-lo, mais o vai fixando e mais concorre para o seu êxito. A mais forte novidade na arte desse tempo consiste talvez nesta revelação faustosa da cultura cavaleiresca.

Esta continha certos valores que desde muito cedo a ligaram à cultura dos clérigos. Com efeito, a Igreja, nos tempos feudais, dedicara-se a cristianizar a cavalaria, como todas as formas maiores das relações sociais. Entre as virtudes do homem de guerra, algumas, a força, a prudência, podiam confundir-se facilmente com as virtudes da teologia. Mas os eclesiásticos haviam ido mais longe. A cristandade do século XI fora ao ponto de sacralizar a violência agressiva: a cruzada é a justificação cristã da proeza. No entanto, embora admitindo a guerra, o jogo de espada e abençoando as chacinas, a Igreja persistia em condenar a tendência de que a cavalaria e a cortesia eram mais do que qualquer outra portadoras: a aspiração à alegria terrestre. Tanto quanto os melhores dos monges, o cavaleiro devia desprezar o ouro e os valores mercantis. Mas, se desejava destruí-los, era encontrando prazer no desperdício, no luxo e na extravagância. Quanto ao amor cortês, adúltero por princípio e carnal, parecia menos conciliável com o espírito evangélico do que a agressividade militar. A Igreja, em todo o caso, renunciara a sacralizá-lo também, após alguns esforços para fazer desviar esse sentimento para as devoções mariais. Reprovava-o. Eis por que, sob o véu da ironia em *Aucassin et Nicolette*, violentamente nas canções de Rutebeuf, da maneira mais ingenuamente livre em Joinville, a literatura cavaleiresca do século XIII afirmava o antagonismo fundamental entre aqueles que ela denunciava como beatos falsos e beguinos, os defensores dum cristianismo gelado, de austeridade e de penitência, e, por outro lado, os verdadeiros cavaleiros, aqueles que aspiravam a conciliar os princípios menos severos duma religião salvadora com o seu amor pela vida e pelo mundo.

No entanto, nesse momento, os valores de alegria da cavalaria haviam já avançado até ao seio da cultura dos clérigos. Tinham colocado em certas províncias do cristianismo o fermento duma reviravolta fundamental. Filho de burguês rico, Francisco de Assis estava impregnado de espírito cortês. Como todos os jovens da sua classe, antes da sua conversão sonhara com a aventura cavaleiresca e compusera canções alegres. Quando escolhe, como um servidor de amor, a Pobreza por sua Dama, pensava atingir dessa maneira, de acordo com os modelos do espírito cortês, a alegria perfeita. Mais de acordo que qualquer outro com o Evangelho, o cristianismo franciscano quer-se fundamentalmente optimista. Conquistador, lírico, propõe uma reconciliação da criação, proclama a bondade e a beleza de Deus no amor das criaturas. Porque não renega nada dos princípios do cristianismo mais exigente, mas também porque não recusa o mundo e, pelo contrário, nele mergulha para o conquistar,

o franciscano assume com efeito o arrebatamento alegre da cultura cavaleiresca. A mensagem de S. Francisco era nova de mais e demasiado perturbadora para ser admitida tal qual pela hierarquia romana. Uma parte perdeu-se no decorrer do século XIII. Mas, pelo menos, o que dela subsistiu invade em seguida o universo religioso, espalha-se muito amplamente na Igreja, fora da ordem dos Frades menores, ganhou a milícia rival dos Frades pregadores. Quando no século XIV pensadores sagrados consideram que toda a coisa criada contém uma parcela do divino e é por isso digna de atenção e de amor, quando o dominicano Henrique Suso, num arrebatamento lírico que é um eco do *Cântico das Criaturas*, exclama, dirigindo-se a Deus: «Admirável Senhor, não sou digno de vos louvar, contudo a minha alma deseja que o céu vos louve quando, na sua beleza mais deslumbrante, é iluminado em sua plena claridade pelo brilho do sol e a multidão inumerável das estrelas luminosas. Que os campos belos vos louvem quando, nas delícias do Verão, brilham segundo a sua nobreza natural, no múltiplo enfeite de suas flores e de requintada beleza», situam-se, uns e outro, na linha recta do *Poverello*. Mas encontram-se também, por seu intermédio, em correspondência com a ética da cavalaria e do espírito cortês. Estes não vêem já apenas o seu valor próprio impor-se a todos os laicos cultos da Europa, impregnam na sua profundidade as formas novas da cultura eclesiástica.

★

Entre os profissionais do pensamento sacro, no mundo dos universitários, o espírito laico infiltrava-se doutra maneira. É certo que, fora das pequenas escolas cívicas que os homens de negócios tinham fundado nos grandes centros comerciais para inculcar nos seus filhos os rudimentos da escrita e do cálculo, necessários à prática do ofício, ensinar e aprender continuavam a ser actos fundamentalmente religiosos, e as Universidades, instituições eclesiásticas. Todos os estudantes, como os mestres, eram reivindicados pela Igreja como seus. No entanto, nem todos se destinavam a funções sacerdotais. Algumas faculdades formavam especialmente em carreiras profanas e constituíam o andar menos clerical do edifício universitário. Aquelas onde se liam e comentavam os textos do direito romano — era a especialidade das escolas de Bolonha — ofereciam, desde há dois séculos pelo menos, um lugar de reflexão onde o mecanismo do raciocínio escolástico podia aplicar-se a problemas estritamente temporais, especialmente os levantados pelo governo dos homens. Ali se preparavam os instrumentos duma ciência política liberta dos limites eclesiásticos, que proclamava a majestade suprema dum poder laico, o do imperador, e que naturalmente refutava as pretensões da Igreja romana à direcção temporal do mundo. Ali, desde 1200, todo um aspecto da Roma antiga, as suas leis, os seus emblemas, algumas das suas virtudes, se descobriram pouco a pouco. Ora, o reforço dos Estados, a necessidade de recrutar auxiliares

mais bem formados e mais numerosos, alargavam constantemente a parte do estudo do direito e, por consequência, do sector que, na Universidade, se abria naturalmente ao pensamento laico.

Contudo, as inovações mais substanciais situavam-se no seio das Faculdades de Teologia nas Universidades de Paris e de Oxford, viveiros de prelados e de pregadores. A fissura decisiva por onde iriam introduzir-se todas as libertações do pensamento erudito produzira-se em 1277. Uma decisão da autoridade religiosa, que proibiu então em Paris o ensino dos temas de Averróis, condenou ao mesmo tempo certas proposições enunciadas por S. Tomás de Aquino. Revestia de suspeição todo o esforço feito desde há cinquenta anos pelos dominicanos de Paris para assimilar ao cristianismo a filosofia aristotélica e para atingir enfim a conciliação entre fé e razão, com que todos os pensadores da cristandade latina tinham sonhado desde o fim do século XI. A ordem dominicana reagiu contra esta condenação. Os seus capítulos gerais de 1309 e 1313 proibiram no seio do corpo qualquer renegação do tomismo. Obteve em 1323 a canonização de S. Tomás. Dedicou-se por todos os meios, particularmente pela utilização da imagem pintada, a fazer reconhecer por todos a sua justificação. Conseguiu-o em Itália, onde as Universidades permaneceram durante todo o século XIV fiéis ao ensino de Aristóteles e aos meios tradicionais da escolástica. Mas, em Paris e em Oxford, a posição dos frades pregadores foi suficientemente abalada para que a ponta avançada da investigação teológica se transferisse cerca de 1300 para a ordem rival, a dos Franciscanos.

Dois frades menores — dois mestres ingleses formados nas escolas de Oxford, cujo ensino desde há muito tempo punha a tónica nas matemáticas e na observação das coisas — impuseram ao pensamento cristão uma completa reviravolta. Até então, o objectivo fora utilizar os métodos racionais da lógica aristotélica para elucidar os mistérios da revelação. John Duns, dito Escoto, expôs que só um número restrito de verdades dogmáticas podia ser fundamentado pela razão, que não se devia procurar demonstrar as outras, mas simplesmente acreditar nelas. Depois dele, Guilherme de Ockham abriu verdadeiramente a «via moderna». O seu pensamento opôs-se de maneira fundamental ao de Aristóteles ao considerar que os conceitos são sinais e não possuem realidade, que o conhecimento só pode ser intuitivo e individual, que a marcha do raciocínio abstracto se mostra perfeitamente inútil — quer se trate de alcançar Deus ou de compreender o mundo. O homem só aí pode chegar por dois caminhos estritamente separados: ou por um acto de fé, por uma adesão profunda da alma a verdades indemonstráveis, como o são a existência de Deus ou a imortalidade da alma, ou pela dedução lógica, mas somente aplicada ao que, no mundo criado, é susceptível de observação directa.

Porque seguia a tendência natural da civilização desse tempo para laicizar-se, a doutrina ockhamista animou, depois da primeira metade do século XIV, todo o pensamento do Ocidente. Ora, ela propunha uma

dupla evasão das servidões impostas pela Igreja. Ao afirmar primeiramente a irracionalidade do dogma, abria para Deus uma via que não era já a da inteligência, mas a do amor. Dava livre curso à profunda corrente de misticismo que inundara desde Santo Agostinho a cristandade latina e que os triunfos da escolástica tinham travado, rechaçando-a para os claustros, para os conventos franciscanos e para as pequenas comunidades de penitência ascética. O cristianismo do século XIV — e foi por isso que pôde vulgarizar-se tão amplamente, abrir-se em cheio aos fracos, aos ignorantes, à gente pequena, às mulheres — quer-se místico. Muito mais pessoal, muito menos comunitária, esta religião liberta-se assim do seu clero. Com efeito, uma vez que o acto religioso fundamental parece agora estabelecer-se numa busca amorosa de Deus, na esperança duma fusão, duma união, de «núpcias» entre a parte mais íntima da alma individual, entre aquele «fundo» de que fala Mestre Eckhart, e a substância divina, uma vez que consiste, em todo o caso, num diálogo secreto, qual pode ser o papel do padre? A sua missão não é, tanto como antigamente, litúrgica, porquanto o fiel não pode entregar-se a outros que rezem por ele, antes deve ele próprio, por graus sucessivos, chegar à iluminação directa, isto à custa de exercícios pessoais, dum contacto directo com a palavra de Deus, da imitação quotidiana de Jesus. A missão sacerdotal não é já de ensinamento, de explicação. Limita-se à mediação e ao exemplo. O padre é o distribuidor das graças sacramentais e a testemunha de Cristo, o que torna o cristão muito mais exigente em relação a ele, mais sensível a tudo o que na sua atitude frente ao poder, à riqueza, a todas as cobiças, possa parecer em contradição com tais funções. O ockhamismo oferece-se assim em caução a todas as críticas contra o que levava a Igreja a enraizar-se no temporal, a toda a campanha para reduzir as suas ambições, para condenar os clérigos indignos e impuros, para confiar ao poder civil a disciplina do corpo eclesiástico e o cuidado de o manter, contra a vontade, na estrita espiritualidade.

Mas, por outro lado, quando Guilherme de Ockham propunha ao homem penetrar progressivamente os segredos do mundo sensível raciocinando sobre a experiência, afirmava a inteira liberdade do conhecimento científico. O ockhamismo proclama, com efeito, acima de tudo, uma estrita separação do sagrado e do profano. O primeiro domínio, que é o do coração, continua sob a orientação espiritual duma Igreja purificada. Quanto ao segundo, o da inteligência, deve escapar a toda a ingerência eclesiástica. Esta doutrina implica uma laicização da ciência. Mas, ao mesmo tempo, liberta-a de todas as metafísicas, e particularmente do sistema de Aristóteles. Um outro mestre parisiense, Nicolau de Autrecourt, pôde em breve afirmar que «existe um certo grau de certeza que os homens podem alcançar se aplicarem o seu espírito não ao estudo do Filósofo ou do Comentador, mas ao das coisas». Prodigiosamente estimulante é assim a via moderna quando impele para a observação directa, crítica, liberta de todo o sistema preconcebido, de cada fenómeno singular. Convida por

consequência a figurar estes fenómenos tais quais são, na sua diversidade, portanto a substituir o sinal dum conceito abstracto pela imagem verdadeira de tal ou tal criatura. O ockhamismo leva, desta maneira directa, ao que chamamos em arte o realismo. Por isso não devemos considerar a parte de realismo que, pouco a pouco, no decurso do século XIV, invade a pintura e a escultura, como provindo do progresso dum ilusório «espírito burguês». A arte deste tempo, repetimos, não saiu das burguesias. Os seus postos de vanguarda estavam instalados nas domesticidades principescas onde viviam em familiaridade os maiores artistas e os maiores sábios. O realismo que ela exprime acompanha nas suas conquistas a ala avançada do pensamento universitário.

Ora, acontecia juntar-se esta, na sua evolução própria, à tendência profunda vinda da cultura cavaleiresca para não desprezar tanto o mundo visível, para não desdenhar as aparências, para tê-las por boas e dignas de atenção. Naquilo que as reunia, as duas culturas apelavam, numa reabilitação optimista da criação, para esta civilização que alguns afirmam desmoronada e declinante, esta sociedade mais diversa, mais instável, onde os homens capazes de ler, de compreender, de seguir um discurso, de analisar os seus sentimentos e de conduzir pessoalmente uma experiência religiosa se tornavam dia a dia menos raros. A modernidade do século XIV reside em grande parte neste optimismo, nesta atenção sensível dada às coisas. Mas ainda faltava inventar formas que o conseguissem exprimir.

★

Para significar o invisível, a razão divina e a ordem conceptual do universo, a cristandade latina acabava de forjar uma linguagem prestigiosa e que, por esse facto, agia como um temível travão. Em Paris, em meados do século XIII, as encomendas de S. Luís haviam levado à perfeição a arte de transcrever, para a pedra e para o vidro colorido, a liturgia da encarnação. Chegadas à plenitude, as formas do gótico parisiense tinham-se desde então fixado, reduzido a fórmulas simples, tão satisfatórias que vieram a desanimar qualquer esforço de invenção. Tornaram-se paralisantes. Nas duas gerações que se seguiram à conclusão da Sainte-Chapelle, os artistas parisienses parecem prisioneiros duma escrita, impotentes para seguir, no seu caminho, as transformações das atitudes mentais no seio da sociedade culta e as inovações do pensamento. No tempo em que se traduzia Boécio para Filipe, o Belo, em que John Duns ensinava em Paris, em que Guilherme de Ockham elaborava o seu sistema, os mestres-de-obras, os entalhadores de imagens, os vitralistas, os iluminadores, continuavam a propor a figura dum universo sacralizado, o de Alberto, o Grande, de Perrotin, de Roberto de Sorbon. E a irradiação da Universidade de Paris, aonde iam formar-se todos os profissionais da inteligência, o desenvolvimento do comércio dos livros pintados e das

estatuetas de marfim difundiam essas formas por toda a Europa, quando elas transmitiam uma concepção caduca do mundo.

Na fronteira do século XIV, porém, insinuaram-se forças de renovação. Vinham elas de dois lados. No interior do próprio gótico francês desenhava-se uma inclinação, lenta mas poderosa, para o maneirismo. Ao mesmo tempo que se tornavam mais sensíveis aos valores do luxo e da alegria terrestre, os mecenas incitavam ao requinte. Para os comprazer, os artistas introduziram no quadro fixado da linguagem gótica elementos de preciosidade, escolhendo matérias mais ricas, mais lisonjeadoras, aplicando ornamentos sobre as estruturas claras duma arquitectura racional e sobretudo jogando com a linha. Foi pelas flexões do arabesco, nascido do *cloisonné* do vitral e do desenho puro das grandes figuras monumentais, que o espírito de jogo da cultura cortês se inseriu, para logo as romper, nas ordenações da arte litúrgica. Gracioso, grácil, o arabesco traduzia, pelo tratamento das ancas nas estátuas ou, mais livremente, por vegetações abundantes nas margens dos livros iluminados, os ritos da elegância mundana, que suplantava pouco a pouco os ritos do ofício divino. Respondendo ao movimento das virolas e dos caroles, aos passos da perseguição amorosa, às mil peripécias da busca dos cavaleiros andantes, essas modulações transcreviam preocupações de elegância, a procura jovial do prazer e da aventura, as primeiras perversidades eróticas da sociedade cortês. Cabia-lhe ilustrar os seus sonhos. Mas para aqueles que, porém, acompanhavam o real, que transpunham para a ficção poética, era preciso que entre as quebras e os ressaltos da linha, tal como entre as quebras e os ressaltos das harmonias da *ars nova*, se pudesse facilmente reconhecer alguns fragmentos escrupulosamente observados da realidade. O desenho francês recolhe pois a experiência dos escultores que tinham disposto nos capitéis das catedrais as folhagens verdadeiras dos jardins e das balças da Ilha-de-França, a experiência, também, mais recente, dos fabricantes de túmulos a quem os clientes solicitavam que dessem às efígies funerárias a semelhança dos defuntos. Para exprimir a imaginária cortês, os artistas de França tiveram de manejar ao mesmo tempo o símbolo, a alegoria poética e as ilusões do realismo. A escrita nervosa e amaneirada que conseguiram, por alturas de 1320, extrair do classicismo gótico reúne conjuntamente, como a linguagem do sonho, sobre um campo de irreal e de insólito, e por sinuosidades imprevistas, fragmentos evidentes de verdade.

Nesse momento, o eco de inovações mais perturbadoras vinha da Itália central. Esta região, cujos mercadores e banqueiros tinham nas mãos, duma ponta à outra da Europa, os mais frutuosos negócios, acabava de tornar-se, pela aplicação da fiscalidade pontifical e pelas transformações gerais da economia do Ocidente, o lugar das maiores potências financeiras. Estas riquezas acumuladas permitiram a eclosão dum foco de criação artística rival de Paris e que afirmava perante Paris modos originais de expressão. Este país sofrera também, da parte das formas parisienses, um

domínio que a importação crescente dos objectos franceses tornava mais firme. Mas essa submissão não passara da superfície. Na Itália central, o fundo da tradição estética assentava com efeito em duas bases poderosas. Uma, constituída pela enorme contribuição oriental, pela capa esplêndida de mosaicos e de ícones que Bizâncio ali depusera, em estratos sucessivos, durante toda a alta Idade Média e até ao século XII, e que permanecia coisa viva, ligada às suas fontes por todas as ligações mercantis que uniam então esta província da Europa a Constantinopla, ao Mar Negro, a Chipre, à Moreia. A outra base, mais profunda, verdadeira camada-mãe e que os homens do país consideravam como herança nacional, vinha da Roma antiga, presente em tantas ruínas e em tantos monumentos ainda em uso pleno. Vinha mesmo de mais longe ainda, das profundezas da idade etrusca. Sustentado pelo enriquecimento da Santa Sé e dos cardeais protectores da ordem de S. Francisco, que abasteciam de ouro os homens de negócios de Siena e de Florença, o novo impulso artístico tendia a libertar-se da influência parisiense. Rechaçava Bizâncio, sacudindo o jugo considerado colonial duma estética estrangeira e, mergulhando deliberadamente as raízes na romanidade, ressuscitou, por fidelidade à pátria italiana, as formas antigas. Foi verdadeiramente um movimento de libertação nacional. Giotto foi o seu herói. No mesmo momento em que Dante escolhia escrever em toscano a *Divina Comédia*, Giotto — diz o primeiro crítico que reflectiu sobre a sua arte, Cennino Cennini, pintor florentino do século XIV —, o Giotto mudou «a arte de pintar do grego para o latim». Do grego, uma fala estranha, para o latim, dialecto autóctone. É certo que essa linguagem fora empregada por escultores antes de Giotto, aqueles que, no segundo terço do século XIII, tinham, para o imperador Frederico II, feito ressurgir na Campânia a decoração dos Césares, depois os escultores de Pisa. Pisa, rica ainda das fortunas conquistadas nos mares orientais, Pisa, passagem principal no caminho que os reis da Germânia tomavam para ir a Roma receber o diadema, cidade mais imperial que a própria Roma, onde o poder dos imperadores chocava com o dos papas. Em Pisa, na ábside da catedral, a efígie da cidade foi erigida, junto da do Imperador, em rainha-mãe, ajoelhada diante da Virgem. E para sustentar o púlpito que esculpiu depois de 1310, Giovanni Pisano dispôs a estátua da cidade sobre quatro Virtudes, de frente para a de Cristo, suportada pelos Evangelistas. O orgulho cívico aliava-se à dedicação ao Império para suscitar a ressurgência da plástica romana.

Na linguagem artística distinguem-se pois, no limiar do século XIV, duas entoações novas. Em França, há um acentuar de graça risonha, de agilidade fluida ou de desenvoltura, o do *Eros* de Auxerre ou do *Tentador* de Estrasburgo. Na Toscânia, na Úmbria, mesmo em Roma, a tónica é mais severa, de majestade estável, de poder laico. Um e outra começaram por se manifestar na pedra esculpida. Mas uma vez que a função da arte se tornava aqui e além cada vez mais narrativa e de demonstração visual, não tardaram a encontrar na pintura a sua plena ressonância. Um

e outra exprimiam a irrupção dos valores profanos. Todavia, se as novas inflexões da escrita gótica significavam apenas uma lenta substituição de ritos, a penetração insidiosa das maneiras cavaleirescas e corteses nas cerimónias da Igreja e da realeza e a infiltração da alegria franciscana na devoção tanto como a progressiva reabilitação da natureza criada, o tom romano marcava uma ruptura abrupta. A Itália triunfante dos príncipes da Igreja, dos vigários imperiais, das podestades, dos *candottieri*, dos prestamistas de florins, das companhias mercantis, das cidades eriçadas de torres e das colinas onde se construía um imenso anfiteatro de terraços, de olivais e de vinhas, não adaptara simplesmente, pouco a pouco, a sua linguagem. Dum safanão, alterara a ordenação dela. E aquilo que os seus homens de negócios espalhavam nas grandes cortes da Europa que forneciam de adornos, o que oferecia aos peregrinos de Roma, aos príncipes de França ou de Alemanha que a ela vinham correr a aventura feliz, continha as molas dum impulso brutal de laicismo. Os seus pintores descobriam nos modelos antigos as receitas dum ilusionismo em «trompe-l'oeil» que acusava a vaidade dos símbolos. Feitas para celebrar as grandezas civis, para introduzir os mortos num além temível mas sem mistério, as esculturas de Roma e do seu plano de fundo etrusco falavam da divindade do homem. Justificavam as suas conquistas do mundo, o poder, a fortuna. Convidavam-no a levantar-se da sua prosternação diante dos padres. Não ainda, é certo, a negar Deus, mas a olhá-lo de frente.

★

A língua dos Pisanos, de Cavallini, de Arnolfo, de Giotto, de Tino di Camaiano exprimia as esperanças dos Gibelinos de Itália e a tensão das grandes comunas para a independência. Por isso serviu ao papa Bonifácio VIII para proclamar a majestade da sede pontifícia e a sua vocação para dominar o mundo, como o fizera o Império. Por isso serviu aos cardeais que dirigiam as grandes obras de Assis para canalizar o culto de S. Francisco, para o desarmar, para transformar o *Poverello* em herói do primado romano. Contudo, esta língua era demasiado altiva e demasiado nova. Não era inteiramente inteligível a todos estes homens novos que o próprio êxito da economia toscana abria para a alta cultura. Às gentes de além montanhas, aparecia como completamente estranha. Por isso, porque o prestígio do gótico continuava a ser muito poderoso, porque a entoação romana não convinha às maneiras corteses, porque o movimento de laicização não se dissociava dum movimento de vulgarização que impunha o uso de meios de expressão mais familiares, menos desorientadores, não foi essa língua que o século XIV ocidental adoptou para exprimir a sua renovação. As novas formas artísticas que apareceram por alturas de 1300 na Toscânia e em Roma agiram apenas como fermento para apressar a evolução da linguagem francesa, para ajudá-la a libertar-se mais depressa dos seus invólucros litúrgicos. Acrescentemos que esta acção estimulante

não se deu na Itália central — porque a transferência da sede pontifícia para Avignon, a lenta ruína de Pisa, os reveses da política imperial, os sobressaltos que uma série de desastres bancários determinaram na alta sociedade florentina, finalmente as devastações da peste, reduziram muito rapidamente as forças de irradiação desta província. Também não se realizou em Paris, onde as tradições góticas mergulhavam vigorosamente as suas raízes, mas em algumas grandes cortes principescas, onde os valores cavaleirescos se mostravam mais permeáveis às correntes vindas do centro de Itália. Sucessivos encontros fizeram destas cortes outros tantos lanços na via duma renovação da expressão artística.

A dos príncipes franceses de Nápoles foi a primeira a desempenhar esse papel. Cavallini e Tino tinham aí trabalhado. Pode-se pensar que Simone Martini veio a enriquecer aqui o seu estilo com todas as modulações lineares do imaginário cortês. Algum tempo depois, em Avignon, o papa Clemente IV abriu a maior obra desse século. Artistas vindos do Norte da França e decoradores italianos aí se encontraram. Simone Martini, o mais célebre dos pintores então vivos, foi chamado a dirigir a empresa. Morreu em 1344 e quase nada resta dos frescos cuja execução dirigiu, a não ser admiráveis esquiços a vermelho de Sinope depostos sobre o indumento preparatório. O essencial do programa foi conduzido a seu termo até 1368 pelo grupo dum outro artista italiano, Matteo Giovanetti da Viterbo. Este pintor realizou muito livremente a primeira fusão real da lírica gótica e das conquistas espaciais da pintura toscana. Ora, a sua obra estava exposta na maior encruzilhada do mundo, visitada por todos os príncipes, pelos prelados e seu séquito, os quais partiam carregados de objectos oferecidos pelo papa e pelos cardeais. No coração do século XIV, no coração da cristandade, a síntese avignonesa de Matteo estabelece a baliza central desse percurso. Nesse momento, Carlos IV, imperador, descendente de Carlos Magno, herdeiro dos Césares, todo impregnado de gosto parisiense e, como os seus primos direitos, os príncipes Valois de França, faustoso mecenas, apaixonado pelas pedras preciosas e por coisas brilhantes, atraía à sua corte de Praga o arquitecto Mateus de Arras, os pintores Tomás de Módena e Nicolau Wurmser de Estrasburgo. Os pintores checos recolheram as lições deles. A Boémia deixara de ser um país de lavradores e de porqueiros. Enriquecera. Abrira-se. Praga tornava-se o nó duma vasta rede de relações mercantis e os príncipes, religiosos e laicos, para quem o senhorio fazia convergir as riquezas, pediam aos pintores locais que adornassem o cenário da sua vida. Pouco depois de 1350, o autor anónimo do ciclo de Vysebrod tratava, segundo um modo majestoso, o grafismo do vitral francês, e mestre Teodorico situava o rosto dos santos numa plenitude expressiva que renegava as evanescências da estética gótica. Finalmente, no último terço do século, foram as cortes dos «tiranos» da Itália do Norte que assumiram principalmente a função de síntese. Os príncipes que se tinham apropriado do senhorio das comunas urbanas, ligados estreitamente à corte parisiense, queriam-se

modelos da cavalaria e da elegância. Como os senhores do Norte dos Alpes, amavam apaixonadamente os cavalos, os cães, os jogos da intriga amorosa. A epopeia, os romances, os temas poéticos vindos de França tinham ali a sua última floração. Mas eles viam melhor do que em Paris as glórias da antiga Roma. Giotto pintara neste país e a Itália dos sarcófagos estava muito perto. Pela mão dos pintores que os senhores de Milão e os patrícios de Verona empregavam na sua livraria, a «obra de Lombardia» aperfeiçoou os processos ilusionistas da arte antiga. Mais facilmente do que em qualquer outro lado, a representação realista tomou lugar entre os arabescos da cortesia.

Em 1400, Paris ofereceu enfim o lugar mais propício à conclusão da síntese estilística que se preparara durante todo o século XIV em torno dos grandes príncipes. Paris podia impor o fruto dela a toda a aristocracia do Ocidente que as festas, os torneios, as cruzadas de Verão na Prússia, a incessante vagabundagem das companhias militares duma província para outra, reuniam num corpo homogéneo, partilhando a mesma língua, os mesmos usos, os mesmos sonhos e o mesmo gosto. As longas guerras de Inglaterra tinham acabado, com vantagem do rei de França. Saía delas mais poderoso, sobretudo mais rico, pois a máquina fiscal, forjada durante os combates, fazia afluir o ouro, e agora podia empregá-lo todo nos seus prazeres. Depois da morte de Carlos IV, o Império recaíra no apagamento. Um cisma opunha dois papas um ao outro. Nada mais podia concorrer com o absoluto primado da corte do rei de França e as cortes, conjuntas, de seus tios, os duques de Anjou, de Berry e de Borgonha.

As maravilhosas encomendas do rei e dos duques atraíam de todos os lados os artistas a Bourges, a Angers, a Mehun-sur-Yèvre, à Cartuxa de Dijon. A Paris, sobretudo. Os Lombardos traziam para aqui os modernismos da ilusão, a visão concreta, a figuração exacta, precisa, da singularidade do mundo que propõem as ilustrações veronesas do *Tacuinum Sanitatis*. Ensinavam as receitas do «trompe-l'oeil» a todos os imaginários vindos dos Países Baixos no rasto dos escultores de efígies funerárias e que se apoderavam delas, as usavam menos delicadamente, mas com mais vigor e um sentido de observação abundante, rústica, um pouco fruste. As contribuições do Norte e do Sul reuniram-se em Paris às elegâncias da tradição gótica, e o comércio dos objectos de arte, os presentes principescos, a irradiação da corte real, espalharam até aos confins da cristandade latina as formas nascidas dessa união.

Ao longo deste caminho, e mais do que nunca na síntese que lhe marçava o termo, os modos de expressão vindos de França tinham decididamente prevalecido. Não havia nada de surpreendente nisso. As forças laicas que na cultura do século XIV triunfavam não eram as de

Roma, mas as da cavalaria. Ora, a cavalaria saía de França e exprimia-se à moda francesa, tanto em Chipre como em Pamplona ou em Windsor. Tanto como em Florença. A linguagem que em 1400 se impôs a toda a Europa, e mesmo à Toscânia, foi por isso gótica em todo o seu corpo. Linear, preciosa, insensível aos valores de peso, de robustez, à qualidade dos espaços vazios, nada acolhera praticamente das redescobertas formas romanas, a não ser alguns processos para melhor transcrever a aparência das coisas. Porque os mecenas não esperavam dos seus artistas monumentos de majestade estóica, mas as imagens do prazer de viver. Isto é, uma transposição da realidade para o sonho e para o jogo, idêntica à transferência que, de longa data, se operava no edifício social para os ritos da proeza e corteses. A esta exigência respondeu uma aliança cada vez mais estreita entre o arabesco e o «trompe-l'oeil».

Pelo arabesco e o «trompe-l'oeil», os artistas do século XIV atingiam, no pleno sentido do termo, a expressão cortês. Ao mesmo tempo, separavam do sagrado a criação artística, estabeleciam-na pouco a pouco à medida do homem. O essencial está aqui: a nova arte já não se dirige aos padres, mas ao homem, mesmo quando preenche uma função religiosa. Quando Giotto vai narrar a vida de Cristo, monta-a como um espectáculo, num palco de teatro e num cenário simbólico. A sua arte não é mais realista que a das catedrais. O universo que propõe deixou, porém, de ser o do sobrenatural e da liturgia. Torna-se universo dos homens. Nele se desenrola uma história vivida, uma história humana, o drama de Jesus homem e de Maria mulher. Ao mesmo nível que eles, os outros actores são verdadeiramente homens, que só a majestade das suas atitudes eleva à altura do Deus vivo. É assim que Giotto representa, segundo um modo heróico e romano, uma certa parte do franciscanismo, talvez a parte essencial, esse esforço do homem para viver como Jesus, como Deus, como um deus. Cem anos mais tarde, a arte patética do Mestre das Horas de Rohan, ao desenhar com um traço gótico o aniquilamento do Cristo supliciado, leva igualmente ao seu último ponto, mas em sentido inverso, a humanização das figuras divinas.

Para o misticismo de um Tauler, os homens, pela humildade, podem aproximar-se tão perto de Deus que se tornam «homens divinos». Uma tal proximidade de um Deus encarnado nas atitudes e nos sofrimentos das suas criaturas implicava evidentemente uma vitória sobre numerosas proibições, sobre as condenações pronunciadas pela Igreja contra as virtudes e os prazeres humanos. Liberto dos padres, o homem novo via-se ao mesmo tempo solicitado a aprofundar o seu diálogo com Cristo e a gozar o mundo. À dupla via, mística e natural — que Guilherme de Ockham abria —, respondia na realidade quotidiana um desdobramento dos comportamentos. O príncipe Luís de Orléans e a rainha Isabel da Baviera inebriavam-se de festas mundanas. Mas ele retirava-se, por períodos, para uma cela do convento dos Celestinos, a mais ascética das ordens religiosas, para ouvir cinco missas por dia; e ela fazia compor

para os seus exercícios quotidianos uma meditação sobre a Paixão de Jesus. O castelo de Karlstein, construído pelo imperador Carlos IV como a petrificação dum sonho, abre-se para as florestas da Boémia. Entra-se nele por pátios dispostos para as justas e para o ajuntamento das matilhas. Mas o caminho conduz, por degraus, segundo vias que traduzem fielmente os progressos da iluminação mística, até à Santa Capela preparada apenas para o imperador e para as suas conversações com as relíquias do Gólgota. Ascensão a um Além cuja presença é obcecante — na realidade, partilha. Liberto das liturgias, o homem do século XIV continua prisioneiro de si mesmo. Prazer de viver, angústia de viver. Foge para a festa, ou então para o amor de Deus, que teima em acreditar compassivo. Na arte como na vida, os desejos humanos dividem-se entre a imitação de Cristo e a possessão do mundo.

9

IMITAÇÃO DE CRISTO

Em larguíssima parte, o modernismo do século XIV reside na renovação das atitudes religiosa e nas formas «modernas» de devoção em que vai resultar a grande conversão do cristianismo medieval. Graças a uma longa marcha, cujos lanços preliminares haviam sido assinalados, no século XI, pelas primeiras inquietações heréticas e que, depois de 1200, foi bruscamente levada ao seu termo pela pregação de Francisco de Assis, a religião cristã deixara de ser finalmente questão de ritos e questão de padres. No século XIV, tendia a tornar-se adesão das massas. Esta época, dissemo-lo, desclericaliza-se. Mas nem por isso devemos julgá-la menos cristã. É-o certamente mais, de maneira mais íntima, em todo o caso muito mais profunda graças à difusão, à penetração dos ensinamentos evangélicos nas consciências. A Europa apresentava então as aparências duma cristandade; o cristianismo só era plenamente vivido por um raro escol. No final da completa viragem que se conclui, passa a aparecer como uma religião popular.

Para isso ganhou ingenuidade. Ao anexar as formas mais frustes da religião do povo, garantiu-se de algum modo contra as incertezas. Havia, com efeito, nas multidões enfim cristianizadas, mais credulidade do que nos claustros, nos capítulos catedrais e nos grupos universitários, menos porosidade à dúvida, uma fé mais cega nos poderes do sobrenatural. Sente-se que o cristianismo do século XIV está fortalecido contra a tentação da descrença. Todavia, mais vulgar, é mais intimamente trabalhado pelos medos. A religião dos grandes prelados do século XIII triunfara sobre eles. Desenvolvia-se, tranquila, em luz e em esperança. A religião do povo, que a Igreja acolhe e tenta disciplinar, dava muito maior lugar à noite, ao temor. Vêem-se assim ressurgir à luz do dia os demónios que a claridade gótica rechaçara por um momento para os cantos escuros das catedrais e que se tinham refugiado, clandestinos, no segredo das seitas heréticas e em todas as florestas, junto das árvores das fadas e das fontes cauterizantes. Diante deles, como diante do Deus juiz,

os laicos do século XIV vivem a tremer. E a sua vida religiosa, que dá lugar menor às cerimónias comunitárias, situa no primeiro plano da vida quotidiana o acto piedoso, profiláctico, que exorciza os poderes maléficos e ganha a piedade de Deus. No novo cristianismo, os laicos já não assistem como seus pais, mudos e mal conscientes, ao espectáculo litúrgico. Todos os laicos, os príncipes, Isabel da Baviera, mas também os cavaleiros saqueadores da Turíngia, Christine de Pisan, mulher de letras, os seus compatriotas banqueiros de Itália, os traficantes hanseáticos, os grandes arrematantes e até os trabalhadores de empreitada aldeãos, todos praticam, segundo a sua capacidade. A criação artística constitui precisamente uma das obras dessa prática. Obra de louvor, de fervor — obra de sacrifício, consagração de riqueza —, obra propriciatória, ou destinada a favorecer uma mediação salvadora. Mais do que nunca, a obra de arte preenche uma função religiosa.

Mas — e essa é a grande mudança — são as aspirações do laicado que a governam mais do que nunca. Porque, independentemente de todas as transformações económicas e sociais, de que lemos acima uma análise muito sucinta, as relações entre o padre e o fiel transformaram-se radicalmente. Durante séculos, as instituições eclesiásticas no Ocidente haviam funcionado como instrumentos de compensação espiritual. Clérigos e monges rezavam por todos os laicos, que os alimentavam com os seus donativos, e com essas orações ganhavam graças, depois distribuídas por todo o povo cristão. Com as esmolas, e segundo tarifas precisas, cada fiel fazia, para si mesmo, ou para os seus, aquisição dessas graças. Esperava que no dia do Juízo Final elas viessem equilibrar o peso das faltas. No limiar dos grandes santuários, a imagem de S. Miguel pesando as almas tornava presentes a todas as consciências as virtudes redentoras duma tal transferência. E, para a salvação de todos, clérigos e monges erguiam os monumentos da arte sacra, verdadeiramente públicos.

Ora, os ganhos das doutrinas heréticas junto dum laicado mais evoluído, desejoso de sair de uma situação passiva, tinham levado a Igreja, no decorrer do século XIII, a renovar a sua acção pastoral. Para isso não pudera contar com os curas de paróquia, mal ensinados, mal recrutados, e que, cada vez em maior número, já não viviam entre as suas ovelhas, antes recebiam longe delas os rendimentos do cargo. Também não pudera apoiar-se nos padres de capela, pobríssimos homens. As ordens mendicantes animaram, pelo menos nas cidades, esta renovação e, para isso, aperfeiçoaram todas as técnicas de enquadramento e de animação de massas.

Enquadrar os laicos em corpos mais activos do que as comunidades paroquiais: os Menores e os Pregadores alistaram com este fim em redor de si, nas suas Ordens Terceiras, todos aqueles que, sem abraçarem a vida religiosa, aspiravam contudo a viver o cristianismo, e não já a olhá-lo de longe sem o compreender. E entre os terceiros muitos saíam das seitas heréticas ou ter-se-iam, sem isso, lançado nelas. Que os outros

menos fervorosos se agrupassem, ao menos, em confrarias, nas guildas, nas associações de auxílio mútuo e de libações periódicas que a Igreja durante muito tempo condenara como refúgio das superstições pagãs, mas que no século XIV começara a incitar, a vigiar, a dirigir. Reunidas em redor de uma capela cuja manutenção permanente as quotizações de todos garantiam, em redor da imagem dum santo protector, as confrarias abundavam por toda a parte. Confrarias de mester, de bairro, de paróquia, associações hospitalárias e caritativas, grupos de penitência cujos membros administravam ritualmente uns aos outros a disciplina, grupos de celebração como as companhias de *laudesi* de Itália empenhadas no combate pela boa morte, e cuja obra essencial consistia em representar, para edificação dos confrades, com «laudes», com cantos colectivos, e numa encenação por vezes sábia, as cenas centrais do drama evangélico, a Natividade e a Subida ao Calvário. As Ordens Terceiras e as inúmeras confrarias propunham a todos os seus membros, isto é, à maioria dos laicos nas cidades e a uma boa parte de rurais, uma espiritualidade que procedia da dos monges. Isolamento no jardim fechado das mediações colectivas, luta heróica pela conquista difícil da salvação, em renúncia e macerações, finalmente exercícios diários, o canto dos Salmos, a recitação das horas canónicas. A nova pastoral convidava os laicos a orarem eles próprios, a pronunciarem eles próprios as palavras dos textos sagrados e, se disso eram capazes, a lerem-nas sozinhos e a compreendê-las. Abria-lhes a liturgia dos claustros e dos capítulos catedrais, mas transportando-a para o quotidiano da vida e para a intimidade do coração.

Para educar as massas e para que os exercícios particulares das confrarias ganhassem todo o seu sentido, os grupos animadores das ordens mendicantes utilizaram abundantemente meios de edificação colectivos, o sermão e o teatro, associando-os estreitamente um ao outro. Quando S. Francisco descobriu que não lhe bastava alcançar sozinho a salvação pessoal e que Cristo lhe dava a missão de espalhar em redor a sua mensagem, fê-lo pela palavra. Não era clérigo. Cantou pois a penitência, o amor de Deus e a alegria perfeita como o teria feito um jogral, e toda a gente o entendeu. Depois lançou os seus discípulos pelas estradas e pelas obras de construção, para persuadir, pelos mesmos meios, muito simples. Quanto a S. Domingos, fora para a pregação que fundara a sua ordem. Para isso transferiram o discurso sagrado da retórica erudita para o dialecto de todos os dias. Vulgarizaram os temas para os levar ao nível do auditório mais fruste. Tal como a leitura do livro de horas, o sermão, esse outro exercício de clérigo, saiu dos claustros e das comunidades fechadas do século XIII para se espalhar entre o povo, e o papel da pregação popular não deixou de crescer depois de 1300.

Nos anos oitenta do século XIV, começaram as grandes missões, as viagens de pregadores nómadas. Precedidos de muito longe pelo renome das suas façanhas místicas, eram esperados à porta das cidades por todos os magistrados reunidos. Não tardava que enchessem as igrejas e as

praças de auditores apaixonados, agitados. O povo reunido esperava milagres, o fim das pestes e sobretudo a regeneração da sua vida, caminhos para a morte salutar. «Começava o sermão pelas cinco horas da manhã», diz-se do franciscano Frei Ricardo, que pregou em Paris em 1429, «e durava entre dez e onze horas, e todos os dias cinco a seis mil pessoas assistiam. Pregava do alto dum estrado de cerca de toesa e meia de altura, com as costas viradas para o ossário, frente à Charonnerie, no sítio da *Dança macabra*...»

Estes agitadores de multidões não se importavam de ser triviais. Queriam que se chorasse ao ouvi-los, visavam atingir nos níveis inferiores da alma as molas mais profundas da emoção, capazes de desencadear as grandes conversões colectivas. Wyclif denunciou a baixeza dos artifícios que empregavam, e o Perdoador de Chaucer é um charlatão sinistro. Mas a sua interminável eloquência mostrava a todo o povo, para a imprimir no cerne da sua alma, uma imagem de Cristo fraternal e tocante. Imagem tanto mais persuasiva quanto a pregação se desenrolava no seio dum espectáculo, duma festa popular. Era rodeada de símbolos pintados ou esculpidos bem visíveis, de procissões cantadas. Confundia-se com as representações do teatro.

O teatro saiu das liturgias. Foi, desde o século X, uma adaptação dela para uso do povo. Contudo, o seu desenvolvimento e a sua vulgarização decisiva datam também do século XIV, como os da pregação, cujos triunfos acompanhou. Ligadas às duas festas maiores do cristianismo, ao Natal e à Páscoa, e à festa do santo padroeiro, as *sacre rappresentazioni* desenvolveram-se, inúmeras, no seio das confrarias italianas, em quadros vivos que pouco a pouco se animavam, se juntavam às procissões, se ordenavam em jogos cénicos, se enriqueciam com um diálogo, uma música, um cenário montado. Tratava-se, é certo, de exercícios privados apenas reservados aos membros da associação piedosa e destinados à sua particular edificação, mas que ressoavam profundamente nas suas consciências. Imitar os sofrimentos de Cristo era, com efeito, compreender melhor o sentido da sua Paixão, era identificar-se com ele. No fim do século, quando se organizavam as primeiras grandes missões de pregação, o teatro abriu-se mais. Afirmou-se no seu desígnio de celebração colectiva. Em Paris, em Londres, nas outras grandes cidades, fundaram-se especialmente confrarias para dar todos os anos uma representação pública da Paixão. Começaram então os cinquenta anos mais fecundos da história do teatro religioso europeu.

Estes jogos de cena, estes cenários ilusionistas, estas encantações, as procissões dos flagelados, a palavra e as gesticulações dos pregadores, não se dirigiam à inteligência. O seu objectivo era comover, suscitar nas consciências e em cada consciência individual os enternecimentos e os temores salutares. No meio da sua confraria, como no auditório dos sermões ou diante da representação dum mistério, cada homem sente-se atingido. É da sua alma que se fala, da preparação da sua morte, da sua salvação

pessoal. Trata-se de si, da sua própria culpabilidade. Enraizado nas fontes da sensibilidade emotiva, este cristianismo menos sereno, agitado pelo medo sagrado, é também muito mais individual. Organiza-se em diálogos: diálogo do penitente e do seu confessor no segredo da contrição, no sussurrar da confissão das faltas e sua absolvição, diálogo da alma com Deus. Pelo sermão, pelo teatro, por todos os meios da acção directa, as ordens mendicantes desligavam de facto os fiéis da Igreja secular, sua rival. Chamavam a si as tendências anticlericais de todos os movimentos heréticos que ainda não há muito tempo fora sua missão fazer aderir à ortodoxia e cuja ressurgência era agora contrariada pela sua acção.

Na cristandade do século XIV, todas estas tendências se engolfam e proliferam, por vezes perigosamente. No flanco sul da Europa, que as remanescências do catarismo e da heresia valdense minavam em profundidade, na Itália, na Provença, todo um ramo da ordem franciscana deslizou para a oposição violenta ao papado de Avignon. Ao proclamarem-se Espirituais, estes dissidentes manifestavam a sua fidelidade ao espírito do fundador da Ordem. Mas exprimiam também a sua crença, colhida nos escritos do ermita calabrês Joaquim de Flora, no advento duma terceira idade do mundo: depois da idade do Pai, depois da idade do Filho, chegou, com a pregação de S. Francisco, a idade do Espírito Santo; o seu reinado torna inúteis os intermediários eclesiásticos, pois que toda a comunidade dos fiéis se encontra directamente banhada pelo Espírito — esse espírito que precisamente é traído pela Igreja romana. Fizeram-lhes eco, na Renânia, as comunidades dos Begardos e dos Irmãos do Livre Espírito, que os bispos perseguiam e queimavam em 1326 por afirmarem, também elas, a livre soberania dos perfeitos e a identidade da alma e de Deus na fusão mística: «Em virtude do repouso natural que sentem e possuem em si mesmos, na sua ociosidade consideram-se livres, unidos a Deus sem intermediários, elevados acima de todas as práticas da santa Igreja, acima dos mandamentos de Deus, acima da lei.» Ora, esta doutrina encontrava estranhas ressonâncias nos conventos de freiras dominicanas que Mestre Eckhart ensinava. Diz Mestre Eckhart num dos seus sermões em língua vulgar: «O poder do Espírito Santo toma também verdadeiramente o que há de mais puro, de mais subtil, de mais elevado, a centelha da alma, e leva-a ao alto para o braseiro, para o amor, tal como na árvore acontece: o poder do sol toma o mais puro e mais subtil na raiz da árvore e fá-lo subir até aos ramos onde se torna flor. Absolutamente da mesma maneira, a centelha da alma é erguida na luz e no Espírito Santo, levada desta maneira à sua primeira origem. Torna-se assim totalmente una com Deus, tende absolutamente à unidade, é una com Deus mais verdadeiramente do que o alimento com o meu corpo.»

Mais tarde, no fim do século, a oposição à hierarquia afirmou-se mais brutal, mais resoluta, na Inglaterra e na Boémia. Para Wyclif, para os pregadores lolardos, para os cavaleiros que os escutam, o clero corrupto não serve para nada. O essencial da vida religiosa reside numa devoção

directa a Cristo irmão, alimentada pela leitura do Evangelho. Importa pois traduzir em língua vulgar a palavra de Deus para que o povo a entenda. E João Huss toma em seguida o testemunho. Cauciona os movimentos profundos do messianismo popular, que conseguiram, durante um tempo muito curto, antes das violências e das carnificinas, realizar sobre a montanha simbólica do Tabor a comunidade fraternal e igualitária dos filhos de Deus, impregnados pelo Espírito Santo e vivendo na espera fervorosa do iminente fim dos tempos. Contudo, muito mais discreto, não rebelde, sem ruptura, o movimento ganhou finalmente a sua inteira significação nos Países Baixos, quando resultou naquilo a que muito justamente se chamou a «devoção moderna». Ao longo do Reno, pequenos grupos de «amigos de Deus» reuniam desde há algum tempo laicos, padres, dominicanos. Incitavam-se mutuamente a levar, na fraternidade de Cristo, uma vida regrada que pudesse conduzi-los à iluminação e que, progressivamente, se fosse despojando. Nas suas *Núpcias Espirituais*, Ruysbroek propunha a estas comunidades, para que chegassem à união em Jesus, uma atitude de renúncia total. «Um homem verdadeiramente interior volta-se par si mesmo. É livre do lado das coisas da terra, o seu coração abre-se com reverência do lado da terna bondade divina. Então o céu escondido descobre-se. Da face do amor divino, como um relâmpago, uma brusca luz penetra nesse coração aberto. Nessa luz, o espírito de Deus fala a esse coração amante: eu sou teu e tu és meu, eu habito em ti e tu vives em mim.» E foi na Fraternidade da Vida Comum reunida por Geert Groote, depois de ter oscilado durante muito tempo entre o ermitismo de Ruysbroek e as austeridades da Cartuxa, que foi composto, antes de 1424, o livro de piedade que iria conhecer, entre os laicos cristãos, mais prolongado êxito, a *Imitação de Jesus Cristo*.

Dispor-se a uma meditação que não se dedicava já a decifrar os mistérios de Deus, mas a juntar-se a Cristo na sua humanidade e, por graus sucessivos, confundir-se com ele numa união inefável, não excluía todo o recurso ao padre. Jesus, com efeito, em parte alguma é mais acessível do que na Eucaristia. Certos ritos continuaram portanto a ser necessários. A missa, concebida como uma representação da Paixão, onde se esperava ver, como em tempos em Bolsena, o sangue jorrar da hóstia e a imagem do Homem das dores surgir do cálice, a ostensão prolongada do *corpus Christi*, o seu longo passeio solene no dia do Corpo de Deus, revestiram-se então de um valor essencial, que tornava indispensável o ministério sacerdotal. No entanto, acima de tudo contavam as obras interiores e pessoais, a oração, a devoção do coração e a exaltação progressiva do «fundo» da alma. Em função destas, ganham todo o seu sentido as novas formas da arte religiosa.

Para a manifestação dos ritos colectivos do cristianismo, o século XIV ergueu numerosas construções muito amplas. Nas regiões da Europa onde o senhorio rural continuava próspero, em Inglaterra e em Espanha, as abadias e os capítulos catedrais empreenderam algumas vezes a renovação

dos seus santuários. Aliás, houve comunidades que foram ajudadas nesta tarefa pela generosidade dum prelado, dum patrono ou, como na França do Sul, duma papa. Para esses claustros, para essas salas capitulares, para essas naves, cuja função não mudara, não se procurou modificar as estruturas do edifício. As inovações limitaram-se à adjudicação duma decoração aplicada, adorno à glória do doador, ou então aos requintes dessa vedação que é o jubeu. Na *Capilla Mayor* de Toledo, encerra numa barreira esplêndida, mas estanque, a comunidade dos oficiantes, isola-a na sua salmodia reclusa, corta-a completamente do povo dos fiéis, rejeitado. Assim, nos seus desenvolvimentos últimos, a arte do alto clero acentuava a separação entre as velhas liturgias e o povo. Para o povo das cidades, entretanto, construíam-se também grandes igrejas.

As comunidades urbanas queriam celebrar a glória da sua cidade por meio de edifícios paroquiais que, relegando as pequenas capelas de bairro para um papel de serventia local, pudessem reunir o corpo citadino em redor dos magistrados e das corporações principais em cerimónias municipais, tanto civis como religiosas. As colegiadas centrais das cidades flamengas, Saint Mary Radcliffe em Bristol, ou Tyn, a igreja dos mercadores de Praga, rivalizam com as catedrais. Afirmam-se como monumentos de prestígio. Erguem a altura das naves e das torres sineiras como símbolos de poder. Mas, não longe delas, outras igrejas surgem, de funções mais fundamentalmente espirituais e mais de acordo com os novos fervores: são as igrejas dos Mendicantes. Instaladas nos subúrbios de todas as aglomerações de alguma importância, as comunidades de frades, cinzentos, pretos ou brancos, os Franciscanos, os Dominicanos, os Agostinhos, os Carmelitas, construíram então vastas naves, frequentemente ordenadas em duas, uma para os frades e a outra amplamente aberta aos laicos. Aqui foram aplicadas as novas fórmulas.

Proclamam elas o despojamento, vocação destas ordens de pobreza. No exterior não há arcobotantes, uma nudez estrita, um volume perfeitamente liso, ajustado rigorosamente à função, e por isso muito belo. A mesma simplicidade, a mesma unidade do espaço interno. Se as naves são múltiplas, pelo menos são de altura igual, pois que no mesmo plano se situam, perante Deus, os religiosos e os laicos. Só raros e delgados pilares os separam: importa com efeito reunir num mesmo corpo as multidões e os frades que as animam. Porque quer assegurar a participação completa dos laicos, a nova arquitectura desenvolve-se como a própria negação do jubeu. Destrói toda a clausura, destrói toda a divisória. É preciso que todos, estejam onde estiverem, possam ouvir o sermão, ver o corpo de Cristo em ostensão, e mesmo que a leitura dum livro aí seja possível. Para isso, os vãos alargam-se e os vitrais, pouco a pouco invadidos pelos amarelos e pelos cinzentos, ganham mais transparência. A penumbra, feita para a iluminação dos círios e para as salmodias corais, dissipa-se. Nua, sóbria, vasta, iluminada, a igreja dos Mendicantes — e a sua estrutura não tarda a impor-se às colegiadas municipais e mesmo às

novas catedrais — estabelece-se como um lugar de encontro perfeitamente adaptado ao que a forma externa da vida de piedade se tornou: um espectáculo. E ao longo das suas paredes laterais alinha-se uma série de capelas, oferecidas às devoções privadas das confrarias e das famílias.

★

Ao princípio, a capela fora concebida como coisa régia, para o soberano dotado de carismas e dum poder de taumaturgo. Na casa do rei sagrado, durante muito tempo o único laico que orou como padre, um grupo de clérigos rodeava a pessoa do monarca, como rodeado era no capítulo catedral a pessoa do bispo, de uma celebração litúrgica ininterrupta. O lugar central desta cerimónia era a capela. O rei tinha aí o seu trono, a sua cadeira, a sua *cathedra*, como um bispo. Rodeava-o a sua gente. Diante dele estavam dispostas as relíquias do seu tesouro. Competia com efeito ao soberano, para intensificar os seus poderes de intercessão, reunir junto de si, em grande número, parcelas dos mais santos corpos. A capela desempenhava portanto também, e talvez sobretudo, o papel de relicário. É, de facto, uma espécie de urna de duplo nível, um para a guarda e o outro para a exibição dos corpos santos. Por isso se dispunham nas paredes os materiais mais preciosos, destinados a envolver em cintilações as relíquias, ao mesmo tempo que ao soberano *em majestade*, isto é, presidindo, revestido dos emblemas do seu poder. Assim era a capela que Carlos Magno mandara levantar no seu palácio de Aix, segundo a planta dos oratórios do Império Romano do Oriente. Assim foi a Sainte-Chapelle, construída por S. Luís, rei coroado, para abrigar a coroa de Cristo, e que marca o ponto de acabamento da arte das liturgias reais.

Este perfeito modelo foi imitado ao longo do século XIV pelos soberanos da Europa. Eduardo III de Inglaterra, para afirmar o seu aventuroso poder perante o rei de França, a quem queria igualar, fez empreender, logo que arrancou o poder das mãos de sua mãe, o levantamento duma capela dedicada a Santo Estêvão, em Westminster, perto do túmulo de Eduardo, o Confessor, a quem fez honrar como rival de S. Luís. Quando Carlos IV, rei da Boémia, se aplicou a fazer irradiar de novo o poder imperial de que estava investido, construiu Karlstein. Uma câmara de relíquias, encrustada de ouro e de pedras brilhantes, forrada de rostos santos, coroa o castelo de sonhos. Este receptáculo da Santa Cruz é como o remate místico das virtudes cavaleirescas e guerreiras que se manifestam nos pátios baixos. No termo duma ascensão para o céu, a capela dispõe um lugar secreto, fechado, banhado pelo influxo dos corpos santos, e que sucessivas muralhas protegem contra qualquer atentado, para os encontros íntimos entre o imperador e o Deus crucificado de que ele se sabe vigário na terra.

Os reis, porém, já não são os únicos que no século XIV constroem a sua santa capela. Os príncipes que não receberam a unção da sagração

também a desejam possuir. Na de Bourges, maravilhosa, o duque João de Berry depôs a parte sacra da sua deslumbrante colecção de jóias. Mas a inovação mais profunda, e em que se manifestavam ao mesmo tempo as orientações modernas da piedade e o movimento de conjunto que levava à vulgarização da cultura, foi a imensa proliferação de capelas de particulares e destinadas ao seu uso privado. Capelas que não eram, na verdade, verdadeiramente individuais, antes pertenciam a pequenos grupos, a fraternidades cuja existência se prolongava de geração em geração, a confrarias ou a famílias. Às guildas, às corporações, a todas as associações piedosas era necessário um local para as reuniões periódicas de orações que reuniam os seus membros em redor dos clérigos ordenadores dos seus exercícios espirituais. Poucas delas dispunham de finanças suficientes para empreender a construção dum edifício próprio. Pediram asilo em tal ou tal igreja. Concedeu-se-lhes um local reservado, junto de um dos altares que ladeavam o altar-mor, lugar das celebrações colectivas. Ora estas já não juntavam tão solidamente toda a comunidade dos fiéis. Cada família, cada casa desejava para as suas devoções um santuário particular. Desde há muito que existiam nos castelos da alta aristocracia oratórios privados, imitados das capelas reais: multiplicaram-se. Os ricos queriam copiar os usos dos maiores senhores, comer, beber, vestir-se, divertir-se como eles. Todo o chefe de casa bastante afortunado para o fazer teve pois, para si e para a sua família, o seu clérigo e a sua missa, em sua casa, à semelhança dos príncipes. Pelo menos esforçou-se, graças a uma grande esmola, por adquirir numa igreja um lugar especial no contorno do coro, ou nas colaterais, ao longo das paredes. Pensava manifestar assim a sua promoção social, arrumava assim a sua descendência entre a dos poderosos. Os frades mendicantes não recusaram ceder, aos mais influentes ou aos mais generosos dos laicos cuja piedade governavam, um pouco de espaço na sua igreja: vinte e cinco capelas particulares rodeavam o coro dos Franciscanos de Paris.

Estas capelas de confrarias e de famílias preenchiam uma dupla função. A primeira, que se pode dizer externa, ordenava-se em redor de um altar e desenvolvia uma liturgia privada, em missas celebradas periodicamente por intenções particulares dos membros do grupo. Dos membros vivos, mas mais ainda dos membros mortos. Porque esta primeira função reveste-se de um carácter essencialmente funerário. O culto dos defuntos continuava a ocupar um lugar central na vida religiosa instintiva do povo. Na mesma medida em que essas aspirações estavam mais bem cristianizadas, enquadradas mais estreitamente pela Igreja, os ritos cristãos em benefício dos mortos ampliaram-se. Para todos os homens desse tempo, entrar numa confraria era, em primeiro lugar, ter a garantia de exéquias bem dirigidas e dos serviços religiosos que perpetuamente prestariam à porção defunta da comunidade as gerações futuras dos confrades. Cada linhagem sentia-se obrigada a deveres semelhantes para com os seus mortos. A crença na eficácia dos gestos rituais realizados pelos vivos

a favor dos defuntos não enfraquece nesta época. Sente-se que, pelo contrário, se reforça. Nem tudo se joga depois da morte. O papa de Avignon proclama que a alma defunta aparece, quando do seu trespasse, perante a face de Deus, de que tem uma primeira visão, beatífica. Mas entre este primeiro comparecimento e o Juízo Final estende-se um tempo em que a alma pode ganhar ainda alguns dos méritos que lhe faltam para entrar no Paraíso. E os seus amigos que ficaram na terra têm também o poder de lançar na sua conta os benefícios adquiridos pela celebração repetida do sacrifício divino. Por isso não há então testamento que não reserve uma parte considerável da herança à organização majestosa do ofício do funeral, sobretudo à fundação de inúmeras missas perpétuas. As famílias arruinavam-se, mas todos consideravam tais legados como o melhor seguro contra o Inferno. Todos pensavam também que estas missas eram tanto mais salutares quanto mais perto fossem cantadas do despojo mortal daquele para cuja salvação deviam contribuir. A disposição mais eficaz consistia pois em reunir num mesmo lugar o túmulo, o altar e os padres que, até ao fim dos tempos, aí consagrariam a hóstia. O cristão cuidadoso da sua própria salvação e da dos seus, fundava pois numa igreja uma capela para a sua casa, logo que se sentia em situação de suportar tal despesa, que não era pequena. Era preciso comprar o lugar de sepultura; dispô-lo para significar o seu destino particular, finalmente constituir rendas para a manutenção perpétua da chantria (*chantrerie*, como se dizia na Inglaterra), isto é, do ou dos capelães ligados à fundação. Todo um proletariado eclesiástico se acotovelava para preencher essas funções de capelania, porque elas ofereciam uma situação confortável, segura, e exigiam pouquíssimo trabalho. Nos *Contos de Canterbury*, a personagem do capelão é uma alegoria da preguiça pacífica. No entanto, por muitos que fossem os clérigos que aspiravam a estas sinecuras, tinham dificuldade em responder à procura, tão grande era a exigência dos ricos quando chegavam ao limiar da morte. Um alto senhor da Gasconha, o capitão de Buch, instituía por testamento, além de cinquenta mil missas a dizer no ano do seu trespasse, sessenta e um aniversários perpétuos e dezoito capelanias. De tal maneira, a extensão destas práticas privava muitas paróquias dos seus servidores. Concorriam para desagregar as instituições comunitárias da Igreja e para substituí-las por formas egoístas de celebração litúrgica.

Esta liturgia funerária não constituía a única função da capela privada. O movimento de interiorização da piedade destinava-lhe pouco a pouco uma segunda função. Oferecia-se também à meditação, ao recolhimento porque a vida religiosa se tornava mais íntima. No oratório aonde se dirige para ganhar com orações a salvação dos seus parentes ou dos seus confrades mortos, o fiel pode também encontrar Deus, elevar pouco a pouco para ele, no silêncio do coração, a «centelha» da sua alma. Por isso a capela recebeu toda uma decoração própria para favorecer estas efusões. À semelhança das capelas reais, tende a tornar-se relicário. Porque

neste cristianismo rebaixado ao nível da sensibilidade popular, reforçava-se também a fé nas virtudes salvadoras das parcelas de corpos santos. O afinamento da cultura eclesiástica tinha pouco a pouco, nos séculos XII e XIII, nas igrejas construídas e ordenadas pelo alto clero, contido, disciplinado a devoção das relíquias. A irrupção das práticas laicas tornou-a novamente proliferante. No século XIV, consideravam-se as relíquias os mais preciosos presentes para dar ou receber, desejava-se possuí-las pessoalmente. A posse das relíquias, como todas as coisas, vulgarizou-se, laicizou-se. Além disso, dispuseram-se nas capelas imagens próprias para tranquilizar ou para fazer aceder a alma às iluminações do Espírito Santo. Estas figurações encheram vitrais, confundidas com os sinais de apropriação, com os emblemas heráldicos, com as divisas ou o retrato do fundador. Pintadas, esculpidas na madeira ou no alabastro, organizaram-se nos painéis do retábulo. Este conjunto de cenas simbólicas dominava o altar. Estava ordinariamente dobrado, fechado ao público. Abria-se para uso particular dos proprietários, os possuidores da capela. As imagens ganharam presença ainda mais familiar nas estátuas, as dos santos protectores da família ou da confraria. Os membros do pequeno grupo privilegido mandavam algumas vezes tirar dos armários essas efígies para serem colocadas diante deles, oferecidas à sua exclusiva contemplação, ou então para as exibir nas procissões, como afirmação de poder.

Tais objectos, não fixos como o altar e o túmulo, mas móveis, podiam com efeito sair da capela e prolongar no exterior a função mística desta, no quotidiano da vida. Por que acantonar num edifício e a certas horas os exercícios do amor de Deus? O novo cristianismo queria encorporar-se na existência inteira dos fiéis. Os progressos da devoção íntima levaram, no século XIV, ao êxito dos móveis de piedade de pequeno tamanho. Estes substitutos da capela, mais pessoais ainda do que ela era, podiam compor em qualquer momento e em qualquer lugar um cenário propício ao aprofundamento das meditações salvadoras. As relíquias começaram então a ser montadas em jóias para serem usadas sobre o corpo, em contacto imediato e permanente com aquele a quem tinham por missão proteger contra o mal e impregnar de graças. Executaram-se, em matérias preciosas, pequenos dípticos ou trípticos onde se resumiam em algumas figuras as cenas principais do drama litúrgico. Como retábulos, eram abertos para a oração, antes da batalha, do torneio, durante a viagem de negócios ou no segredo da câmara. O saltério, o livro de horas tornaram-se assim, para muitos laicos, espécies de capelas portáteis, e as suas iluminuras, transpondo os temas dos vitrais ou dos painéis dos retábulos, propuseram em torno do texto sagrado toda uma imaginária fervorosa, mais persuasiva do que as palavras latinas da oração, e de mais penetrante acção sobre a sensibilidade. De todos estes objectos, os que as colecções de hoje conservam contavam-se sem dúvida entre os mais preciosos. Revestem-se de formas luxuosas, curiosamente semelhantes aos acessórios dos divertimentos mundanos, com que por vezes se confundem. Como

as capelas, só pertenciam aos homens e às mulheres de grande fortuna. Mas os inventários, os testamentos, os documentos de arquivos mostram que as pessoas de meia abastança, os pequenos cavaleiros, os agentes subalternos do poder, os burgueses das pequenas cidades, possuíam objectos semelhantes, menos caros. E a homens ainda menos ricos, muito mais numerosos, a imagem xilográfica, o papel ilustrado que se podia fixar na parede, coser na roupa ou dobrado consigo, começava no fim do século a oferecer, por pouco dinheiro, um equivalente.

Ora, nestas gravuras, tal como nos dípticos de marfim, sobre as páginas iluminadas dos livros ou nas jóias relicários, a imagem piedosa mostra-se sempre enquadrada por um símbolo de arquitectura, que é o sinal abstracto dum santuário. Esse recurso constante a uma rede de arcaturas, de pináculos, de gabletes, significa mais do que uma última remanescência das funções dominantes que ainda não há muito a arte de construir exercera. Atesta que, para os devotos, esses objectos de piedade, que se adaptavam melhor às formas modernas da devoção, representavam efectivamente a substituição, não só da capela aonde se ia de tempos a tempos, a recolher-se, mas da catedral abandonada. No seio do movimento que, neste século, entregava o cristianismo ao povo laico, esse fatasma de igreja ergue-se como a lembrança das liturgias passadas, mas também como o símbolo duma religião interior, cujo santuário se tornou o coração do homem.

★

Preparar a alma para os seus encontros nupciais com o Espírito, conduzi-la por degraus sucessivos, premuni-la no momento decisivo, o da morte, contra os perigos da passagem — era esse o objectivo da devoção moderna. Convidava pois o fiel a aproximar-se da palavra de Deus, a fazer dela o alimento duma meditação permanente. Como conhecer o Pai, o Filho e o Espírito Santo, a não ser pela Escritura? O contacto imediato com os textos sagrados tornou-se no século XIV, para o conjunto do povo fiel, o que, desde os primeiros tempos da cristandade europeia, fora para os monges, no isolamento dos claustros beneditinos como nas celas das ordens solitárias: um dos momentos essenciais da vida piedosa. Do laico já não se esperava apenas que ouvisse pronunciar de longe fórmulas ou salmodiar fragmentos da Bíblia, mas que os compreendesse.

Na verdade, a hierarquia eclesiástica, desconfiada e perseguida pelo medo dos desvios heréticos, não desejava que ele lesse sozinho esses textos. Por isso, no grande esforço que visava pôr ao alcance dum largo público os livros latinos dos clérigos, as traduções do Antigo e do Novo Testamento ocupam um lugar menor. Cerca de 1340, um ermita do Yorkshire transpôs o Saltério em anglo-saxão, língua do povo. Cinquenta anos mais tarde, os mestres de Oxford apresentavam duas versões dos Evangelhos. Mas esses tradutores estavam empenhados na acção dos lolardos, faziam figura

de agitadores levantados contra o alto clero. E quando João de Cy traduziu em francês a Bíblia, acompanhando-a de um comentário, trabalhava para o rei de França João, o Bom: magnificamente editado, verdadeiro objecto de arte, o seu livro não tinha a menor intenção de educação popular. De facto, no princípio do século XV, não se ofereciam ainda em dialecto francês aos laicos letrados mais do que curtos fragmentos dos Evangelhos do Domingo ou adaptações simplificadas, «moralizadas», do texto bíblico. Deste chegava-lhes o eco sobretudo pelos sermões.

Os pregadores, ao menos, esforçavam-se por fazer penetrar mais profundamente a sua palavra e fixar o sentido dela no espírito do auditório. Queriam traduzir o Evangelho em gestos e em mímicas para as multidões reunidas. Eles próprios representavam. Organizavam, por meio de quadros vivos ou desfiles, a representação dos temas centrais da pregação. Convidavam os auditores a tornarem-se, nas procissões gerais, quando das reuniões de confrarias, e até na intimidade do oratório, actores do drama divino. A representação sacra permitia, com efeito, tocar pelos olhos os laicos mais humildes, aqueles cuja cabeça demasiado dura era menos permeável à eloquência, apesar de propositadamente muito vulgar, dos pregadores.

Mas visava mais. Ao requerer a participação corporal dos fiéis, pelo canto ou, melhor, pela mímica, convidava-os a encarnar verdadeiramente as cenas da vida de Cristo, a identificar-se por um momento com o irmão Jesus. A piedade medieval quis sempre juntar à inclinação da alma, para a fortalecer, a adesão do corpo. Nos mosteiros beneditinos, a oração não era silenciosa, mas sim lançada a plenos pulmões, num só jacto, pela comunidade reunida. Escrever, copiar o texto sagrado, porque era preciso «lavrar» o pergaminho, representava um trabalho de força, em que o punho tomava parte tão activa como o espírito. Não havia leituras em voz baixa, mas antes uma participação dos músculos na proclamação do texto. Mimar a palavra de Deus parecia portanto a mais plena maneira de se apropriar dela, de viver realmente a fé. À noite, no claustro, transportando uma cruz, o dominicano Henrique Suso ia de um pilar para o outro, representando a Paixão de Cristo. E esse caminho de cruz terminava diante do crucifixo da capela em diálogo com a Virgem. Por tais exercícios, chegava aos momentos de arrebatamento que evoca: «Parecia-lhe muitas vezes que planava nos ares e que vogava entre o tempo e a eternidade, na vaga profunda das maravilhas insondáveis de Deus.» Que o povo cristão inteiro arregimentado, guiado pelos Frades mendicantes, proceda da mesma maneira, e avançará na via mística para a irradiação que salva e que assegura que a própria morte não é mais do que a passagem estreita duma libertação. De facto, toda a população duma cidade se reunia por vezes num imenso jogo colectivo. Durante os três dias do Pentecostes de 1400, os artesãos de Avignon montaram à sua custa a Paixão de Nosso Senhor: «Duzentos foram requeridos para representar o dito jogo, tendo além disso tantos homens entrajados e tantos homens armados que ninguém poderia

dizer o número. Na praça do convento dos Frades pregadores, havia muitos estrados levantados onde estavam homens e mulheres. Não se fez nunca festa tão real nem que reunisse dez a doze mil espectadores.» Os mistérios, que as confrarias especializadas não eram as únicas a representar, tendiam a suscitar um teatro generalizado em que todo o cristão fosse actor, com representações quotidianas e secretas.

★

Aqui mesmo intervém a imagem. Aparece em posição central, pois que oferece o mais eficaz intermédio entre a palavra de Deus e a mística fervorosa pela qual o corpo e a alma se arrancam a tudo o que os prende, a tudo o que os retém de se lançarem «para a nobreza da contemplação, para as alturas da vida bem-aventurada». A imagem convém ao neófito, instala-se no limiar do caminho. «Minha filha, escreve Henrique Suso, seria tempo agora de subires mais alto e ergueres-te para fora do ninho das consolações que as imagens dão àquele que começa.» A estes inúmeros principiantes que compunham os seus auditórios, os pregadores sabiam-no bem, era preciso propor um espectáculo. Mas, a fim de tornar a acção deste mais duradoura, ainda convinha fixar os traços e as cores para que ele se imprimisse na memória e para que as almas fraquejantes pudessem encontrar nele, muito tempo depois da passagem dos missionários em digressão, o renovado trampolim do seu impulso. A convite de Bernardino de Siena, a imagem do nome de Jesus, que um sol radiante rodeava, e de que ele fizera, mais do que a ilustração, o próprio foco dos seus sermões, foi encrustada na fachada dos palácios patrícios. Compete ao painel pintado, à escura policromia, a toda a imaginária que o processo xilográfico vem difundir largamente, prolongar o efeito das pregações de penitência e das *sacre rappresentazione*. Destinada a erguer até Deus um vasto público fácil de comover mas pronto a cair outra vez nas perdições, a arte religiosa do século XIV é fundamentalmente cénica.

Toda a glória de Giotto proveio de ter sabido, melhor do que qualquer dos que o antecederam, levantar magnificamente nas paredes das igrejas os actos sucessivos duma espécie de mistério. Genial encenador, perenizava um movimento teatral, propunha modelos de atitudes a todos os que desejavam mimar S. Francisco de Assis, Joaquim, a Virgem ou Jesus, e introduzir-se no mais fundo destas personagens para atingir-lhes a substância espiritual. Finalmente, os educadores do povo baptizado, os Frades que teimavam em espalhar o conhecimento do Novo Testamento até aos extremos alicerces da sociedade cristã, consideravam a imagem um veículo muito mais persuasivo do que a leitura do texto bíblico ou mesmo que a sua audição. Para uso dos laicos e para ser-lhes acessível, a Bíblia fez-se no século XIV «historial», isto é, desenvolvia-se em narrativas, contava uma sequência de histórias, animadas e apaixonantes como eram as dos romances e das lendas. A todos os que não sabiam ler, a Bíblia apresenta-se

igualmente como hostoriada, *Bíblia dos Pobres* em que a narrativa se recortava numa sequência de imagens simples, expressivas, que diziam o essencial.

Todos os animadores da nova pastoral pensavam, como Eustache Mercadé, autor duma *Paixão* representada cerca de 1430 no Norte da França, que:

Para muitas pessoas são melhores,
Se as Escrituras não entendem,
Exemplos, histórias, pinturas
Feitos em mosteiros e palácios.
São esses os livros da gente leiga.

Ao vulgarizar-se, a piedade tornava-se naturalmente mais imaginativa. «Ao calvário, vai presente com todo o *olhar* da tua alma e encara diligentemente todas as coisas que estão contra o teu Senhor. *Vê* pois, com os *olhos* da tua alma, uns que cravam a Cruz na terra, outros que preparam os cravos e o martelo.» As *Meditationes Vitae Christi*, atribuídas a S. Boaventura, mas compostas sem dúvida no século XIV por um franciscano da Toscânia, todas as suas metáforas e a própria intenção do escrito, manifestam o papel principal atribuído à visão nos progressos da vida interior.

Com efeito, todos os homens desse tempo estavam convencidos de que a visão presidia ao nascimento do amor e lhe fornecia alimento. Para eles, todas as relações afectivas se faziam por intermédio de raios de luz e os olhos eram as portas do coração. No século XIII, Roberto Grosseteste, o fundador das escolas de Oxford, propusera, contra o de Aristóteles, um sistema do mundo inspirado em Dinis, o Areopagita, e fundado sobre o princípio luminoso. Para ele, o universo procede dum jorro de luz que, irradiando, engendra as esferas e os elementos, a matéria, as suas formas, as suas dimensões. Uma tal doutrina, aceite, aprofundada pelos universitários do grupo franciscano, não convidava apenas a renovar a física pelo estudo da óptica. Juntava-se à corrente que, contra as tentações da inteligência, convidava às efusões místicas. Não era a luz, criada e enformando o mundo, que assegurava a ligação mais estreita entre a criatura e o seu Deus? Por ela se propagava a graça. Tais ideias levaram os intelectuais do século XIII a magnificar essa poética da luz que a arte das catedrais prosseguia. E quando um pouco mais tarde o cristianismo se laicizou e se vulgarizou, a doutrina sábia dos Franciscanos de Oxford veio casar-se muito facilmente com velhas concepções profanas. Os laicos também acreditavam que para amar era preciso ver e que o fogo do amor se comunicava por olhares trocados. Nas canções dos trovadores do século XIII, a centelha amorosa recebida pelo olhar desce ao coração que inflama, e é por intermédio dum fluido luminoso que se realiza a união dos corações. A «chama», o «coração», o «ardor», a «centelha»: os sermões e as cartas de direcção

dos místicos usam o mesmo vocabulário dos cantos da paixão cavaleiresca. O erótico sagrado junta-se ao erótico profano no grande movimento de encontro que confundiu a cultura dos clérigos com a cultura dos cavaleiros. O fervor do amante cortês avivava-se ao contemplar a dama eleita. Do mesmo modo, Henrique Suso, representando a Paixão de Jesus, encaminhava-se para a contemplação duma imagem, a de Cristo crucificado. A página dum manuscrito da segunda metade do século XIV, em que se encontra ilustrado por um jogo de figuras o itinerário espiritual de Suso, mostra, numa das flexões principais, a alma em postura de abandono: está abismada na visão diante da efígie de Jesus na cruz. Nos grupos esculpidos que dominam as sepulturas, sobre os painéis dos retábulos que perpetuam a sua oferenda, os doadores são representados ajoelhados perante a imagem do homem Deus e de sua Mãe. Pelo seu olhar extasiado, o influxo do amor sagrado irradia-se até ao mais profundo de si mesmos.

Eis por que a ostensão ocupa tanto lugar nos ritos do século XIV. Eis por que a missa se interrompe tanto tempo no momento da elevação, quando a hóstia consagrada é oferecida à visão do povo, que ela penetra de amor. Eis por que os relicários se dispõem em ostensórios, em caixas transparentes, que permitem ao olhar alcançar os corpos santos. Todos querem ver os objectos do seu desejo místico e nessa aproximação visual encontram o remédio para as angústias e a fonte da esperança. Nos seus níveis mais vulgares, a piedade chegava a revestir a imagem piedosa dum poder mágico. Não bastava olhar a efígie de S. Cristóvão para ter a certeza de não morrer de má morte nesse dia? O povo reclamava, por isso, que se colocasse em toda a parte a efígie desse mal cristianizado bom gigante. Ergueu-se em todas as encruzilhadas e na parede de fundo das igrejas, para que o fiel, ao deixar o santuário, pudesse num último olhar levar consigo a protecção tranquilizadora. A hierarquia eclesiástica não desencorajava a inclinação para venerar as imagens. Garantia pelo contrário a eficácia sobrenatural de algumas delas: foram prometidas indulgências a quem pronunciasse uma oração diante da efígie do Cristo de piedade da missa de S. Gregório, a quem visitasse o calvário levantado na cartuxa de Champmol.

Elevavam-se contudo na Igreja vozes que condenavam esta devoção e proscreviam as imagens pretensamente miraculosas. Foi composto um tratado «contra os que adoram as imagens e as estátuas». Mais tarde, intervieram Gerson, o cardeal Nicolau de Cusa. Um texto inglês muito comedido expõe a sã doutrina: «As imagens são organizadas pela Igreja para serem calendários para os laicos e para o povo ignorante, para introduzir no espírito a Paixão de Cristo, o martírio e a boa vida dos santos. Mas se o homem presta às imagens mortas o culto devido a Deus, comete o maior pecado de idolatria.» Os ataques mais violentos, os mais intransigentes vêm de certos círculos heréticos. Os adeptos duma religião verdadeiramente espiritual queriam-na purificada de todas as alterações que vinham dum clero demasiado rico, corrupto, agarrado ao mundo. Englobavam

as imagens na sua reprovação do fausto exterior da Igreja romana. Em 1387, dois homens, lolardos, partiram em Leicester uma estátua de Santa Catarina. Um pouco mais tarde, na Boémia, os puritanos de Tabor encarniçaram-se contra a decoração figurativa das igrejas. Todavia, os iconoclastas nunca constituíram senão a ala extremista da violência herética. Na arte monumental, como nos pequenos objectos que sustentavam a piedade individual, manifesta-se no século XIV a ilustração da fé dos simples.

A arte da piedade ligava-se naturalmente aos textos, a extractos da Escritura ou da vida dos santos, que eram frequentemente transcritos em filactérios ou no enquadramento da cena. Estas sequências de imagens liam-se como hoje as bandas desenhadas. Asseguravam a larga e permanente difusão duma palavra e, ao mesmo tempo, carregavam-na duma força expressiva. Competia-lhes portanto expor ao olhar o lado concreto da crença, e se empregavam o símbolo, ou mais frequentemente a alegoria, era para inserir o invisível em aparências familiares, para o revestir de todos os aspectos singulares da existência terrestre. Estas imagens não queriam apenas significar: eram representações. Deviam figurar uma realidade, e foi por isso que os artistas desse tempo foram buscar aos modelos antigos certas receitas do ilusionismo. No entanto, era também preciso que as efígies sagradas mantivessem as suas distâncias em relação ao universo profano. O seu papel era incitar as almas a elevar-se, a libertar-se das sujeições do mundo. Por isso deviam conservar elevação. Os pintores e os escultores podiam figurar frente a frente, e no mesmo espaço imaginário, homem e Deus. Na verdade, ninguém pode confundir o rosto dum doador com o do Cristo que ele adora, nem mesmo com o do santo padroeiro que se ergue como protector por trás dele. Não pertencem ao mesmo mundo. Separa-os uma barreira essencial, aquela cuja ultrapassagem é significada pela morte. Para tornar manifesta esta segregação essencial, Giotto utilizara certos artifícios de teatro: o azul abstracto do pano de fundo que suspende por trás das suas cenas situa-as fora do tempo quotidiano. Giotto utilizava sobretudo a entoação de majestade que lhe fora revelada pela redescoberta decoração da Roma antiga. É certo que as personagens do seu drama solene têm as aparências humanas. Joaquim dorme como dormem todos os pastores. Qualquer coisa nos impede, porém, de lhe ir bater familiarmente no ombro, qualquer coisa de indefinível, como o muro invisível que separa do público o actor, do comungante o padre que leva a hóstia, de D. João a estátua do Comendador. E o mais trivial dos retábulos, executado para confrarias de artesãos nas mais humildes povoações, nunca rebaixa as personagens da história bíblica ao terra a terra do comum. Uma crença sem fissura na vida sobrenatural,

eis o que, na arte religiosa desse tempo, levantava um obstáculo, impunha a paragem, em certo ponto, no caminho do realismo.

Para além desse limite, nesta parte do mundo real mas invisível e que a imagem, antes que o faça a temível morte, tem por função desvendar, entregar ao olhar, abrindo assim passagem ao dardo luminoso do amor, vive uma multidão de personagens de segundo plano, o povo dos santos. O cristianismo popular acolheu-os muito amplamente ao mesmo tempo que os demónios e as forças maléficas que eles derrubam. Inúmeros, esses intercessores possuem uma individualidade bem definida, e quando têm de os representar em grupo, os artistas mais hábeis esforçam-se por dar a cada uma fisionomia particular. Com efeito cada um possui na terra os seus lugares de predilecção, aqueles que durante a vida frequentou, aqueles onde repousam os restos do seu corpo. É nesses sítios que operam os seus milagres. Todos têm poderes que lhes são próprios e que convém invocar em tal ou tal circunstância. Conhece-se a história de cada um, esse romance de mil episódios que a *Lenda Dourada* de Jacques de Voragine contou a todo o Ocidente. Reconhecemo-los pelas feições, pelos trajos, pelos atributos simbólicos. Não há a menor incerteza no espírito de Joana d'Arc quanto à identidade dos santos que lhe ditaram a vocação. Tal como as procissões, a imaginária religiosa dá largo espaço a essas forças que nos defendem contra as formas perigosas da morte, a esses protectores encartados de tal ou tal grupo social ou de tal ou tal confraria, a esses patronos pessoais a quem todo o cristão entrega o cuidado de lhe guardar o corpo e a alma. Pela difusão da imagem se propaga o renome dos novos canonizados, de S. Tomás de Aquino ou de Santa Catarina de Siena. E é governando a imagem que a Igreja consegue fiscalizar as formas frustes de piedade que se ligam a estes comparsas do drama sagrado. O programa figurativo de Assis visava apresentar uma imagem de S. Francisco perfeitamente integrada no edifício ordenado da Igreja pontifical.

Contudo, à boca do palco, o teatro da devoção apresenta aos homens uma figura central, a de Deus. Deus em três pessoas. Numerosas confrarias colocaram-se no século XIV sob a invocação da Trindade. Pintores e escultores receberam, por consequência, ordem para figurar as três pessoas divinas. Nos seus extremos mais aventurosos, a ala mercantil do cristianismo punha em evidência a terceira delas, o Espírito Santo. Muitos fiéis pensavam então, com os *Fraticelli*, que o reino dele chegara. Todos lhe atribuíam o governo das relações entre a alma e o poder divino. Nas imagens da Trindade, porém, a pomba do Espírito Santo nunca é mais do que uma figura acessória, como um traço de união lírico. O próprio Pai não constitui mais do que uma decoração de fundo, uma espécie de trono vivo. No centro da composição ergue-se o Filho crucificado. Depois de cem anos de impregnação franciscana, a arte figurativa do século XIV dispõe-se em redor dum centro donde todo o amor irradia: Jesus. Mas que Jesus? Os Beneditinos da idade românica haviam ordenado o tímpano das abaciais em função do Cristo do Último Dia. No portal das catedrais, os

intelectuais do século XIII haviam colocado Jesus doutor. O Cristo que uma cristandade enfim popular reclama é muito simplesmente um homem. Um homem comovedor, pois que a devoção moderna é «uma certa tendência de coração pela qual as pessoas se desfazem facilmente em lágrimas». O Jesus de que falam os pregadores, aquele que as *sacre rappresentazioni* mostram, o Jesus do Natal e o Jesus da Páscoa. Isto é, um Deus também «historial», a personagem duma narrativa: Cristo tornado mais próximo pelas fraquezas duma primeira infância, sobretudo pelo mergulhar na agonia.

Natal, Páscoa. A festa do Inverno é uma festa alegre. Proclama a esperança na profundidade da noite. Mas a sua alegria emana menos do Menino do que da Mãe. Mais entregue às mulheres, o cristianismo vulgarizado entrança os seus arabescos um pouco afectados em torno do tema marial. Este desabrochara largamente no cristianismo dos clérigos. Exibe-se e perde qualidade. A arte do século XIV, que multiplica as figuras da Virgem, dessacraliza-as pouco a pouco: Maria ajoelhada diante do Filho recém-nascido, Maria perturbada na sua meditação pela anunciação do anjo, Maria vigiando as brincadeiras na erva macia e nas florinhas dos hortos fechados, Maria protectora, enfim, Virgem do manto levantado sobre a multidão dos santos, assumindo sozinha a função tutelar deles, e protegendo sob a sua capa azul, como única mediadora, todo o povo cristão reunido. Depois das penitências e macerações da Quaresma, a Páscoa irrompe, mas precedida pelo cortejo das dores divinas. Se Cristo, finalmente, leva todos os homens à salvação, é pela acumulação dos sofrimentos: é a vítima, o cordeiro portador do pecado do mundo. Nenhum espectáculo foi então mais popular do que o da Paixão e nenhuma imagem mais espalhada do que a da Cruz, do crucifixo, eixo trágico da religião dos pobres. Pouco a pouco, a atenção transporta-se do Cristo humilhado, do Cristo flagelado, do Cristo pregado na cruz para o Cristo morto. No regaço da Virgem em piedade, não já a mãe feliz dos vergéis floridos, das coroações, das assunções, mas cooperando na redenção pelo aprofundamento da sua própria dor, pelo olhar de amor sofredor fixado no destroço que é o Filho, jaz um cadáver. Cadáver cujo primeiro Santo Sepulcro, esculpido em representação teatral, pôs em cena em 1419 o sepultamento. Com efeito, desempenhar a personagem de Jesus, contemplar as cenas sucessivas do seu suplício, «ver com os olhos da alma uns que cravam a cruz na terra, outros que preparam os pregos e o martelo», absorver-se nesta contemplação até receber no corpo os estigmas, era identificar-se com ele de maneira suficientemente íntima para finalmente vencer a morte, como ele mesmo a tinha vencido. É o medo da noite eterna que leva à imitação de Cristo.

★

Mais do que uma arte de viver, o cristianismo do século XIV foi uma arte de bem morrer, e a capela, mais do que o lugar das orações e da

contemplação mística, o dum culto funerário. As forças associadas de vulgarização e de laicização colocaram o sentimento da morte nessa posição dominante, pondo no centro dos ritos e da imaginária religiosa esta interrogação primária: que aconteceu aos defundos? onde estão?

A doutrina da alta Igreja propunha uma resposta tranquilizadora. A morte é uma passagem, o termo da viagem terrestre, a chegada ao porto. Um dia, talvez próximo, virá o fim dos tempos, o regresso glorioso de Cristo, a ressurreição da carne na sua plenitude. Então os bons serão separados dos maus e a imensa multidão dos ressuscitados repartida em dois grupos, que se encaminharão, um para as alegrias, o outro para as penas eternas. Enquanto esperam este último dia, os defuntos repousam num lugar de refrigério e de calma, dormem o sono da paz. Tal é o ensinamento da liturgia dos funerais. E a Igreja conquistadora da Alta Idade Média perseguira, ao tempo, para as destruir, as práticas funerárias do paganismo. Ameaçara com as mais graves penas os que se obstinassem em levar alimentos aos mortos. Esvaziara os túmulos das jóias, das vestes, das armas, de todo o abundante mobiliário colocado junto dos cadáveres, para que o defunto pudesse viver em aprazimento a sua existência misteriosa e não viesse, insatisfeito, importunar os vivos. A morte instalara-se portanto na nudez, no despojamento tranquilo. Discreção surpreendente: nenhum adorno, nenhum emblema sobre os restos das princesas carolíngias inumadas no envasamento da basílica de Santa Gertrudes em Nivelles, e quando os arqueólogos abriram o único túmulo dum rei de França que ficara inviolado, o de Filipe I, em Saint-Benoît-sur-Loire, não descobriram nada junto do corpo defunto, a não ser os restos dum simples revestimento de folhagem.

Os padres haviam tido no entanto que transigir com crenças muito poderosas. Tinham dado cada vez mais amplitude à liturgia dos defuntos. Tinham acolhido o mito dum espaço e dum tempo intermédio entre a morte e o Juízo Final, tinham admitido que as almas dos mortos podiam sair do sono: não era a adormecidos que Dante ia visitar. Sob a incerta fiscalização da Igreja, o Purgatório estende-se como uma província reconquistada pelas concepções pré-cristãs da morte. O campo desta reconquista alarga-se mais na segunda metade do século XIII, quando afrouxou o domínio dos clérigos sobre as manifestações de piedade, quando os frades mendicantes trabalhavam para fazer verdadeiramente do cristianismo a religião do povo. A Igreja recusara durante muito tempo o acesso do santuário a sepulturas que não fossem de santos, de príncipes ou de prelados. A vontade dos vivos de pôr os seus mortos o mais perto possível dos altares venceu pouco a pouco essa repugnância. O cerimonial revestiu-se, para os ricos, de toda a ostentação do luxo. Era preciso que o defunto entrasse no reino dos mortos adornado com todos os prestígios da sua glória. Pois que o poder dum homem se media então pelo número dos seus «amigos», dos que viviam sob a sua protecção e em dedicação a ele, o longo cortejo da sua casa, seguido por todos os pobres que

alimentara com os seus donativos, acompanhou o esquife. O túmulo, finalmente, cobriu-se de numerosos ornamentos. Figurativos. Preocupado com não desaparecer completamente, o defunto quis ficar presente sobre a terra, ao menos em efígie.

A vontade de sobreviver na sepultura manifestava, contra o espírito cristão de renúncia, o desabrochar duma outra tendência, mais essencial, talvez, do espírito profano: o desejo de vencer o aniquilamento corporal e o terror do homem, não só diante dos mortos, mas diante da *sua* morte, diante da Morte. A Igreja quisera, desde o princípio, domesticar esta tendência e submetê-la aos seus fins. Sempre convidara, portanto, a meditar sobre a podridão do cadáver, apresentando-a como o sinal da imperfeição da carne, da sua inanidade, como a condenação dos prazeres transitórios, como o mais impressionante convite ao verdadeiro caminho, o de Deus, ao abandono do século. A imagem do esqueleto e do corpo decomposto constituiu uma das ilustrações mais persuasivas da pregação da penitência. Por isso, os *laudi* cantados nas confrarias italianas evocavam frequentemente o isolamento do corpo defunto, entregue aos vermes na fossa escura. Para essa obra de edificação cooperava um tema figurativo construído sobre o poema dos Três Mortos e dos Três Vivos, a representação dos três cavaleiros que esbarram com três sepulcros abertos, revelados os cadáveres no cheiro da podridão e mostrando bruscamente aos vivos a vaidade do mundo. O remexer dos vermes nas carnes destruídas dava um duplo ensinamento. A putrefacção atestava, em primeiro lugar, a íntima união do invólucro carnal e do pecado. Não era verdade pensar-se que só o corpo dos santos escapava a esta decadência? E quando os frades pregadores abriram o túmulo de S. Domingos, não esperavam eles com ansiedade o suave «cheiro de santidade» que provaria a todos que o fundador da Ordem alinhava efectivamente entre os bem-aventurados? Mas o espectáculo do aniquilamento corporal devia incitar também o fiel a conduzir a sua vida com prudência, a estar constantemente pronto, como as Virgens sábias, em estado de graça, pois que a morte é um arqueiro cujo dardo fere de imprevisto e atinge o homem quando ele não espera. A visão do cadáver apodrecido erguia-se entre as representações do cristianismo litúrgico como uma muralha contra as seduções perniciosas dum mundo tentador e condenado.

Ora, os progressos do espírito laico vieram no limiar do século XIV inflectir o tema até o virar completamente. O grande fresco pintado no Campo Santo de Pisa justapõe à imagem dos Três Mortos e dos Três Vivos uma outra cena de espírito radicalmente oposto, a do Triunfo da Morte. Brandindo uma gadanha, a figura da morte precipita-se em turbilhões furiosos sobre o vergel deleitável onde, entre as suavidades da vida cortês, uma sociedade de damas e senhores canta o amor e a alegria terrestres. Vai quebrar de um golpe esta alegria e, como a peste, como a morte negra, confundir esta assembleia cantante com os cadáveres que já se amontoam. A imagem não actua aqui como exemplo da vaidade dos prazeres. Grita

a angústia do homem mortal diante das forças do seu destino. O recuo dos cavalos, empinados diante dos Três Mortos e dos seus sarcófagos descobertos, esboçava um movimento de renúncia, de desprendimento. Os namorados, pelo contrário, desatentos, inconscientes do furor convulsivo que vai de repente ceifar a sua felicidade, agarram-se às suas alegrias, à sua vida. Para eles, como para os trovadores cujas canções acompanham as danças, este mundo é belo, cheio de delícias. Escândalo é ser arrancado a ele. Se a morte, a *donna involta in vesta negra* de Petrarca, arrebatada, como em Pisa, cerca de 1350, nos tumultos dum furacão, cavalgando, como em Palermo, cerca de 1450, o esqueleto dum cavalo, aparece na força inelutável dum terrível triunfo, é porque antes triunfara na cultura do século XIV a sede da felicidade carnal duma sociedade que se libertava da moral dos padres. Quando se levantou da sua prosternação, o homem encontrou diante de si, ameaçadora, uma morte à sua exacta medida. A sua.

Os novos símbolos foram inscritos nas paredes das igrejas. Os pregadores, os animadores da vida piedosa, viam-se impotentes para reprimir o amor do mundo, para conter o surgimento do optimismo laico. Ao menos, procuraram utilizar na sua pastoral a perturbação inerente a esse mesmo optimismo, o horror da morte, destruidora dos prazeres do mundo. O fresco de Pisa é como a ilustração dum sermão que tivesse reforçado os efeitos dum antigo tema, cuja eficácia se atenuara, com um outro, mais perturbador porque tocava na sua profundidade trágica a mola duma sensibilidade nova. Assim se estabeleceram no fim do século XIV, no centro da iconografia religiosa, as formas renovadas do macabro. Cerca de 1400 aparecem na Alemanha as primeiras *Artes de Morrer*, conjuntos de gravuras que descrevem em cenas sucessivas o drama da agonia, o moribundo dilacerado pelo pesar do que deixa, atormentado pelos demónios que tentam uma última ofensiva e que finalmente são derrotados pelo Cristo irmão, a Virgem e os santos. Na mesma época, talvez em França, organizava-se a Dança Macabra. No mais fundo das crenças populares, a figura da morte vitoriosa juntava-se por vezes à do flautista enfeitiçador. Tocadora de música, encadeava com as suas melodias sorrateiras homens e mulheres, velhos e novos, ricos e pobres, o papa, o imperador, o rei, o cavaleiro, os membros de cada um dos «estados» do mundo. Irresistível, arrebatava-os a todos. Os pregadores imaginaram talvez fazer mimar esta sarabanda triunfante e terrível e depois a representação sacra foi fixada em imagens. Em 1424, o novo símbolo da mortalidade do homem erguia-se em Paris no cemitério dos Inocentes, não longe do grupo, agora menos persuasivo, dos Três Mortos e dos Três Vivos, que o duque João de Berry não havia muito tempo aí mandara colocar. Expressão da angústia de ser homem, o tema impôs-se por toda a parte, de Coventry a Lubeque, de Nuremberga a Ferrara. Atingia a inquietação no seu ponto mais sensível. Não a transportava já para o além longínquo e confuso dos Juízos Finais. Situava-a na certeza presente, actual, perante um facto de experiência,

a agonia. «Quem morre, morre na dor.» A morte já não aparece como o adormecimento tranquilo do viajante que chega ao porto de salvação. É abertura vertiginosa para um abismo escancarado. Ora, não foi a miséria dos tempos, o redobrar dos flagelos, da guerra ou da epidemia que asseguraram o triunfo do macabro, mas o desenvolvimento do longo movimento que, desde há dois séculos, conciliava pouco a pouco o cristianismo com as aspirações religiosas dos laicos. Tremer perante a agonia não é resultado duma cristandade mais deprimida, menos segura de si mesma e menos crente, mas duma cristandade muito menos selectiva, largamente aberta a homens simples, de fé também sólida mas mais curta e menos capaz de abstracção. A Dança Macabra, tal como o tema italiano do Triunfo, tal como a imagem de Cristo morto no regaço de sua mãe, convinha a uma sensibilidade religiosa que já não era a dos monges ou dos professores da Universidade, mas do povo. Dos ricos e dos pobres que, na igreja franciscana ou nas capelas, rezavam cercados de túmulos.

Quando a ideia da morte foi acolhida, em suas formas frustes, no coração da vida de piedade, autorizada a governá-la completamente, quando a angústia de desaparecer e a obstinação de sobreviver fizeram da imitação de Jesus Cristo a imitação, acima de tudo, da sua agonia, o túmulo apareceu à luz do dia o que era desde há séculos, por trás do biombo de serenidade disposto pela alta Igreja: o objecto de preocupações essenciais. No século XIV, as disposições do mecenato revelam-se principalmente orientadas para a pompa funerária. De todas as encomendas feitas aos artistas, as mais numerosas, as mais atentas, referem-se ao túmulo. A cláusula inicial de todos os testamentos contém a eleição da sepultura, a escolha do lugar que receberá o despojo mortal, que o abrigará até ao Último Dia. Todo o homem que pensa erigir uma capela, que concebe a decoração, que constitui rendas para assegurar o serviço, pensa menos nas suas orações do que no seu túmulo. É costume preparar com grande antecedência essa última morada, vigiar em pessoa a edificação e o ornamento, tal como regular em pormenor a ordenação do seu próprio funeral. A cerimónia fúnebre é, com efeito, concebida como uma festa, como a principal festa da existência. Ora, numa festa, exibe-se, desperdiça-se. As exéquias desse tempo desenrolam-se no aparato dum cortejo ruinoso.

«Eis como o rei (o pobre rei Carlos VI de França, em 1422, no meio dos piores desastres da Guerra dos Cem Anos) foi levado a Notre-Dame. Entre os bispos e os abades, quatro tinham a mitra branca, entre eles o novo bispo de Paris, que esperou o corpo do rei à entrada de Saint-Paul para lhe dar água benta no momento da partida. Todos os outros entraram, salvo ele, em Saint-Paul: as Ordens mendicantes, toda a Universidade em corpo, todos os colégios, o Parlamento, o Châtelet, o povo. Então o rei foi levado de Saint-Paul e os servidores começaram a fazer grande lástima. Foi levado a Notre-Dame *como se leva o corpo de Nosso Senhor* na festa do Santo Salvador; por cima do despojo real, um dossel de ouro era levado

por quatro ou seis parentes próximos; trinta dos seus servidores levavam o corpo aos ombros, talvez mais, porque era muito pesado. Repousava num leito, com o rosto descoberto, coroado de ouro, tendo numa mão o ceptro real e na outra a mão de justiça, abençoando com dois dedos de ouro, tão compridos que chegavam até à coroa. À frente seguiam as Ordens mendicantes e a Universidade, as igrejas de Paris, depois Notre--Dame, finalmente o Palácio. Estes cantavam, e não os outros. E todo o povo que estava ao longo das ruas ou às janelas chorava e gritava como se cada um ali tivesse visto, morta, a pessoa a quem mais queria. Havia sete bispos, os abades de Saint-Denis e de Saint-Germain-des-Prés, os de Saint-Magloire, de Saints-Crépin-et-Crépinien. Os padres e os clérigos iam todos na mesma fila, e os senhores do Palácio, como o preboste, o chanceler e os outros, na outra. À frente deles, os pobres servidores vestidos de preto, chorando muito alto, levando duzentas e cinquenta tochas; mais à frente ainda, dezoito pregoeiros de corpo. Havia também vinte e quatro cruzes de religiosos que precediam os tocadores de campainhas. Atrás do corpo, o duque de Bedford seguia sozinho, sem nenhum príncipe de sangue de França com ele. Assim foi levado o defunto rei, na segunda-feira, a Notre-Dame, onde duzentas e cinquenta tochas estavam acesas. Disseram-se as vésperas, e no dia seguinte, cedo, a missa. Depois da missa, tornou a formar-se o mesmo cortejo para o levar a Saint-Denis, onde depois do serviço foi inumado junto de seu pai e de sua mãe. Mais de dezoito mil pessoas ali se dirigiram, tanto humildes como grandes, e deram a cada uma oito dobras de dois dinheiros torneses. Deu-se de jantar a quem apareceu.»

Trata-se, claro está, do funeral dum grande soberano, mas todos os homens desse tempo sonharam poder ordenar para si uma pompa tão faustosa como esta. E o relato vale sobretudo porque dá a descrição não só da cerimónia, mas da decoração figurativa que pouco a pouco se tornou uso dispor sobre o túmulo dos príncipes. Porque a arte funerária do século XIV tinha por objectivo primeiro fixar um espectáculo, eternizar a representação sagrada que se desenvolvera em redor do cadáver. Encostado à parede ou levantado no centro da capela, o sarcófago perdeu a sua nudez. Tomou o aspecto do leito de aparato que, durante o funeral, apresentara à vista de todos o despojo do defunto. Sobrepujado pelo dossel processional com que se abrigava o ostensório quando das apresentações do Corpo de Deus, sustenta a efígie do morto, nas suas dimensões naturais. Quando das exéquias, para suportar uma longa apresentação, o cadáver fora embalsamado e esvaziado das suas entranhas, que aliás eram frequentemente dispersas, para receberem sepultura em diversos lugares sagrados. Ou então o despojo fora substituído por um manequim de couro, disfarçado, ou mesmo, às vezes, por um figurante vivo. O jacente de pedra do túmulo surge pois como uma múmia. Adornado por todos os emblemas do poder, apresenta um rosto pintado. Nas paredes do sarcófago ou do jazigo, cujas arcaturas constroem uma igreja simbólica, mostra-se a imagem do cortejo: o clero oficiante, os parentes próximos em vestes de luto, final-

mente os pobres, que levam a sua vela em sinal de oração fervorosa, antes de receberem uma última esmola de dinheiro e alimento. O defunto deve mostrar-se em sua glória ao povo, que reuniu para o último festim. É também objecto duma liturgia propiciatória. A imaginária funerária dessa liturgia visa igualmente prolongar-lhe a eficiência. Encontra-se enfim identificado com Cristo que, quando voltar, o levará consigo para a vida eterna. Por isso a iconografia do túmulo remata numa simbólica da salvação, por vezes na representação do sepulcro da Páscoa, mais frequentemente nas figuras da ressurreição.

Bem raros eram os cristãos que podiam preparar para o seu despojo mortal tais monumentos de esperança. A maior parte deles acabavam empilhados no ossário dos cemitérios. Os menos pobres encomendavam ao florescente artesanato dos canteiros lajes simples, onde a efígie mortuária se reduzia a uma silhueta gravada e o envolvimento litúrgico à inscrição de algumas fórmulas. Mas o túmulo do príncipe, como a disposição do seu funeral, exprimia na sua plenitude aquilo a que todos aspiravam. Manifestava as concepções comuns da pompa funerária. Ao mesmo tempo, definia-as. Pela sua disposição e pela sua decoração, dava uma forma menos confusa à ideia da morte, cujas novas inflexões a arte funerária pouco a pouco seguiu.

Quando começaram, sobre o túmulo ainda não há muito tempo nu, a reflorir as figurações fúnebres, quando no século XIII, primeiro em Inglaterra e em Espanha, elas ganharam o seu primeiro desenvolvimento, ficaram durante muito tempo sob a influência da grande arte da Igreja. Os clérigos haviam admitido as figuras de jacentes, mas quiseram-nas hieráticas e serenas. Os rostos dos reis de França que S. Luís mandou esculpir em Saint-Denis estão banhados pela paz que sobre eles a liturgia dos funerais espalhou. De olhos abertos, lavados de todos os acidentes da vida terrestre, transfigurados na beleza intemporal dum corpo preparado para a ressurreição, dormem num sono fresco e calmo que exclui o tempo. Atravessaram a morte para abordar tranquilamente as margens do eterno. Envolvidos na salmodia dos padres, entraram no universo conceptual dum pensamento que, pelas vias da abstracção aristotélica, descobria então a ordenação racional da sobrenatureza. Nas proximidades do século XIV, acabou-se esta quietação. A sensibilidade laica infiltrou-se nela e desagregou-a. Arranca os mortos ao seu repouso. Impassíveis, estes viravam as costas à vida desprezível. Trá-los para o concreto e para as preocupações dos vivos. É certo que nos países góticos a paz das efígies mortuárias continuou por muito tempo ainda profunda e preservada. Se os traços duma fisionomia pessoal se desenham já na face do rei Filipe III de França, cujo túmulo foi construído entre 1298 e 1307, o tom de glória que os impregna ainda e o eco das liturgias transportam o corpo do defunto muito para lá do tempo. Mas em Itália, que até aí ignorara os jacentes, o primeiro monumento funerário resolutamente figurativo, o que Arnolfo di Cambio levantou depois de 1282 na igreja dominicana de Orvieto para

o cardeal Guilherme de Braye, abrira um outro caminho. Tendia para a majestade, humana e terrestre tanto quanto divina, e todos os escultores italianos o passaram a seguir. A arte de Roma e a arte da Etrúria, que pouco a pouco ressuscitava pelas mãos deles, desenvolvera-se muito para os mortos. Para mortos, porém, que não repousavam no sono da graça e na espera da sua ressurreição. Para mortos que queriam sobreviver neste mundo e na pompa da sua glória terrestre. Na Toscânia e no Lácio, em Nápoles, em Verona, em Milão, depois nos países de além-montanhas, os túmulos dos príncipes da Igreja e do século tornaram-se mausoléus complexos. À figura central, litúrgica, do jacente deitado no leito do aparto fúnebre, à ressurgência da morte romana e à angústia da cristandade laica diante da morte sem nada mais, vieram juntar-se outras, a do transido, a do orante ajoelhado, a do herói cavaleiro. E a intrusão destas figuras, destas três representações do defunto, atestam na arte funerária os progressos do espírito profano.

★

O cadáver podre e cabeludo do cardeal de Lagrange, o esqueleto, estrito resíduo duma dissecação precisa, que Masaccio pintou em Santa Maria Novella, mostravam muito simplesmente sob a múmia adornada, estendida sobre a tampa, o interior do sarcófago. *Memento mori*, esta imagem situava-se ainda com intenção na linha recta do pensamento eclesiástico. Como a dos Três Mortos, demonstrava a inanidade do mundo material votado à infecção e ao pó. Os mecenas que encomendaram a execução queriam manifestar no limiar da morte o seu desprezo pelo ser carnal, desligar-se dele mais completamente e fazer do túmulo um acto de edificação e de humildade, uma pregação de penitência. O aparecimento, sobre os monumentos funerários, das representações de podridão repercutia muito simplesmente o eco do velho ensinamento da Igreja de renunciar às vaidades do mundo. Todavia, este espectáculo podia acordar também nos vivos que o contemplavam a obsessão da morte triunfante. Desta maneira, a figura do transido juntava-se à Dança, aos Triunfos, ao cortejo crispado do novo macabro.

Quando os doadores pediram ao artista que os representasse não já adormecidos na paz divina e no anonimato dos eleitos, mas sob aparências de vida mais evidentes, sob os traços identificáveis da sua individualidade, e para isso frequentemente não deitados no esquife, mas na atitude mais activa da oração, ou mesmo sentados, como estava o imperador Henrique VII sobre o seu túmulo de Pisa, reunindo a corte, rodeado pelas estátuas dos conselheiros, que ainda não tinham morrido, eram animados por sentimentos mais profanos. Queriam, em primeiro lugar, que se pensasse mais neles. Esta sepultura não era uma sepultura qualquer, mas a sua. Importava que todos o soubessem, porque construir em vida um belo túmulo manifestava um êxito social e porque toda a arte de ostentação

só se justifica se designar claramente o seu autor. Mas acima de tudo porque o túmulo é um apelo aos vivos. O defunto reclama orações a quem passa. Reclama-as para si mesmo, para a sua salvação pessoal, e o modo egoísta da piedade exprimia-se também nesta preocupação de marcar o túmulo com um sinal individual. Na maior parte das sepulturas privadas, nas lajes compradas já feitas a artesãos que as fabricavam em série, os símbolos heráldicos, a inscrição dum nome bastavam para designar a identidade do defunto. Mas os grandes mecenas quiseram que sobre o túmulo a sua efígie se tornasse num retrato parecido. O uso da máscara moldada, utilizada por vezes no cortejo do funeral, facilitava o trabalho do escultor quando o túmulo não era preparado em vida do seu dono. O rosto dos jacentes tornou-se assim o campo privilegiado onde os artistas do século XIV se exercitaram na observação do acidental.

Contudo, a preocupação de imprimir o próprio cunho na obra de arte essencial que era o monumento funerário juntava-se a um outro desejo, menos consciente talvez, mas igualmente contraditório com o espírito de renúncia. Fixar as feições na pedra, era pô-las ao abrigo das destruições da morte, era vencer as potências destruidoras, era perdurar. O rosto irreal dos jacentes do século XIII proclamava a mesma vitória, mas transferia-a para o Além. Os homens quiseram sobreviver igualmente neste mundo, com o seu rosto verdadeiro. Acontecia, no desenrolar das cerimónias do funeral, figurar-se por vezes o defunto em actividade, por meio de quadros vivos. Quando Bertrand Du Guesclin foi enterrado em Saint-Denis, «quatro homens, armados dos pés à cabeça, montados em quatro corcéis bem ordenados e adornados, representavam a pessoa do morto, quando ele vivia». Em todo o caso, o retrato funerário dos cristãos do século XIV veio assumir, em parte, o papel mágico das efígies da antiga Roma. Sobre o túmulo de andares múltiplos, a figura do defunto ajoelhado, ou então presidindo em seu poderio — como já no fim do século XIII Fernando de Castela, em Sevilha, ou mais tarde em Santa Chiara o rei Roberto de Nápoles, nas atitudes da vida e reconhecível pelas feições da sua fisionomia —, significava, de facto, uma desforra sobre a imagem do transido, que ela renegava.

Tais retratos multiplicaram-se. Depressa deixaram os túmulos. Acompanharam as representações dos santos e de Deus sobre os painéis dos retábulos, mais vivos que estas, mais carnais. Invadiram pouco a pouco os espaços que a arte litúrgica reservara até aí figuras sacras. O imperador Carlos V quis encontrar as suas próprias feições nas paredes da capela inferior de Karlstein. A efígie reconhecível do conde de Évreux vem encher um dos mais belos vitrais da catedral, num lugar onde ainda não há muito tempo só presidiam as silhuetas inacessíveis dos profetas. Sobre as paredes das igrejas ergueram-se estátuas de homens. Para agradar ao seu soberano, o mesmo cardeal de Lagrange encomendara, para a catedral de Amiens, as imagens do rei Carlos V, do seu conselheiro Bureau de la Riviera, do delfim, do segundo filho, e a sua própria. A fachada da

catedral de Bordéus acolheu, não já as estátuas de Cristo e dos seus apóstolos, mas as do papa rodeado de cardeais. Três séculos antes, os monges cluniacenses, tremendo de temor sacrílego, haviam ousado colocar nos portais dos santuários a aparição impressionante do Eterno. E eis que nesse mesmo sítio, no limiar do lugar sagrado, nos Celestinos, no colégio de Navarra, na cartuxa de Champmol, passaram a mostrar-se os rostos paternais dos príncipes, os rostos graciosos das princesas, o do rei de França, Carlos V, do duque de Borgonha, Filipe, o Ousado, de suas esposas. A figura do homem, do homem natural, as figuras singulares de personagens que não tinham querido morrer completamente, conquistaram na própria igreja o domínio até aí reservado aos anjos. Para estes homens novos, que tinham descoberto o trágico da morte, começava a era do retrato.

Em Verona, um cavaleiro heroicizado, alcandorado no alto do dossel funerário, veio coroar o mausoléu do «tirano» Cangrande della Scala. Não tem um rosto parecido. Proclama no entanto a vitória do homem e a sua glória. Esta efígie a cavalo surgia impelida por duas aspirações convergentes à sobrevivência profana. Uma vem incontestavelmente de Roma. Já em Bolonha os professores da Universidade que comentavam o direito romano e foram os primeiros a fazer penetrar na alma medieval a nostalgia da Antiguidade cívica, haviam mandado erguer fora das igrejas, publicamente, os seus sarcófagos, como estelas. Nos flancos desses túmulos, quiseram aparecer em sua autoridade, dominando da cátedra o povo dos discípulos. A figura equestre de Cangrande, as que dos outros Scaligeros a prolongam, depois, quando os duques de Milão conquistaram Verona, a de Bernabò Visconti, reencontravam a entoação dos triunfos imperiais. A arte da pompa política de que o imperador Frederico II, reatando com a arte dos antigos Césares, lançara os alicerces em Cápua, resultava aqui, nestas cidades submetidas à tirania e sobre o túmulo público do senhor, nos primeiros monumentos da majestade civil. Conferia aos príncipes mortos a imortalidade da história. Mas essas altas figuras aprumadas sobre a sela e sobre os estribos cantavam ainda uma outra glória, também terrestre: a dos heróis da aventura cortês. Sobre as terras lombardas, com efeito, os caminhos alpestres despejavam a onda abundantíssima dos mitos cavaleirescos. O vale do Adige conduzia a Bamberga, a um outro Império, cristão e germânico este, cavaleiro mas feudal, e obcecado pelas proezas da gesta francesa, de Roldão, de Oliveiros e de Percival. Mais do que Césares triunfantes, Cangrande, Bernabò queriam ser esforçados. A vitória em que a estátua os fixa é a de um torneio. Sobreviveram no renome da sua cavalaria, pelo eco, repetido nas câmaras das damas, da sua valentia e das suas «destrezas de armas». São também Sãos Jorges. A sua lança rachou a morte como um dragão. Contra a liturgia dos jacentes, contra a pregação dos transidos, a arte das novas sepulturas erguia, vitorioso, o cavaleiro.

10

POSSESSÃO DO MUNDO

Preso na armadura e no orgulho das suas vitórias, o cavaleiro dos sepulcros lombardos alinhava-se entre os heróis. Ia juntar-se ao grupo dos nove Esforçados que a sociedade mundana escolhera para símbolos das suas virtudes e do seu amor da vida. Josué, David e Judas Macabeu, Heitor, Alexandre e César, Artur, Carlos Magno e Godofredo de Bulhão, essas nove figuras exemplares que Giotto já pintara no palácio real de Nápoles, que aparecem em tantas tapeçarias tecidas para os príncipes e cujas estátuas decoravam, por alturas de 1400, as residências senhoriais renovadas, saíam todos imortalizados da história. Os primeiros, das «histórias santas» do Antigo Testamento; os outros, duma história antiga revelada pouco a pouco pelo êxito crescente das obras traduzidas da literatura latina. Os três últimos, das histórias desenvolvidas num tecido rico de episódios, pelas canções de gesta e pelos romances da «matéria de França» e da «matéria de Bretanha». A composição deste cortejo mostra como se alimentou a cultura cavaleiresca. Tirou dos livros dos padres a maioria dos seus heróis, mas escolhendo a maior parte nas narrativas profanas. Roma ao centro; num flanco Jerusalém, no outro Aix-la-Chapelle, «doce França», e Windsor; ao fundo, sonhos de Império, de Oriente e de cruzadas. Nenhuns santos entre eles, nenhuns clérigos. Homens de espada, reis e guerreiros que venceram com honra. Poderio e proeza. E para que o modelo englobasse a outra face da cultura cavaleiresca, nove Esforçadas cedo lhes foram juntadas, nove figuras femininas, saídas também, três a três, da Bíblia, das narrativas antigas e da poética das cortes e que encarnaram os valores do espírito cortês.

Na existência dos homens e das mulheres cujos desejos a obra de arte do século XIV tinha por missão ilustrar, a imitação dos nove Esforçados e das nove Esforçadas alternava com a imitação de Jesus Cristo. Completava-a. Importava imitar, em vida, os gestos dos heróis, como se imitavam, enquanto se ia esperando a morte, os do Salvador. Uma sobreabundante produção literária difundia por toda a parte a minuciosa descrição

destes comportamentos exemplares. O ritual das festas e das cerimónias oferecia uma transposição simbólica deles. Todavia, este jogo mimado não se desenvolvia no teatro, embora os «entremezes», que cortavam os festins com intermédios divertidos, apresentassem muitas vezes quadros vivos. Mostravam-se sobretudo no ritual das novas ordens de cavalaria.

Exaltado pela leitura do interminável romance de Perceforest, Eduardo III, o vitorioso rei de Inglaterra, apropriou-se em 1344 do intento do seu rival em cortesia, João, o futuro rei de França, então duque da Normandia. Contou Froissart que lhe «veio nesse tempo em propósito e vontade refazer e reedificar o grande castelo de Windsor, que o rei Artur fundara. Aí foi primeiramente começada e instaurada a nobre Távola Redonda, donde saíram tantos bons valentes homens, que trabalharam em armas e em proezas pelo mundo. O rei decidiu que faria uma Ordem de cavaleiros que reunisse a sua própria pessoa, os seus filhos e os mais esforçados da sua terra. Seriam quarenta. Chamar-se-iam os Cavaleiros da Jarreteira Azul. A festa seria feita de ano em ano solenemente em Windsor, no dia de S. Jorge. Para começar, o rei de Inglaterra reuniu condes, barões e cavaleiros de todo o seu país e disse-lhes a sua intenção e o grande desejo que tinha de empreender a festa. Todos estiveram de acordo alegremente, porque lhes parecia uma coisa honrosa e em que todo o amor se alimentaria. Então foram eleitos quarenta cavaleiros julgados, por parecer e renome, mais esforçados que todos os outros. Obrigaram-se por fé e juramento para com o rei a manter e prosseguir a festa e a Ordem, tais como estavam previstas e organizadas. O rei mandou fundar e edificar uma capela de S. Jorge no castelo de Windsor e aí instalou cónegos para servirem a Deus. A fim de que a dita festa fosse sabida e conhecida em toda a província, o rei de Inglaterra mandou publicá-la e anunciá-la pelos seus arautos em França, na Escócia, na Borgonha, no Hainaut, na Flandres, em Brabante e também no Império da Alemanha. Deu a todos os cavaleiros e escudeiros que a ela quisessem ir quinze dias de salvo-conduto após a festa. Devia haver nessa festa uma justa de quarenta cavaleiros esperando todos os outros e quarenta escudeiros também. A rainha de Inglaterra estaria presente, acompanhada de trezentas damas e donzelas, todas nobres e ataviadas de maneira igual.» Uma confraria fechada, portanto, presidida pelo soberano, recrutada por concurso consoante a proeza, reunida como todas as irmandades desse tempo em redor duma capela. Um patrono, S. Jorge, o herói das justas vitoriosas. Um empenhamento de vida, o voto de praticar certas virtudes. Um adorno, um sinal de valentia, uma divisa, uma festa anual enfim, no dia do santo patrono, para celebrar diante das damas a glória dos melhores. Assim se ordena, num enquadramento que se foi buscar às associações de piedade, a nova liturgia profana. O romance cortês substitui as laudes e os exercícios de excelência mundana as macerações colectivas. Réplica exacta das confrarias dos *laudesi*, as novas ordens de cavalaria visavam representar uma ética e assegurar o seu êxito pelo arranjo periódico dum jogo colectivo.

Como elas, apelavam para a figuração, para a transposição em cenas e imagens. Ora as prescrições desta moral não disciplinavam apenas as companhias fechadas que rodeavam o rei e os príncipes. Regulavam um tipo de conduta que era tomado como ideal comum por todos os que sonhavam introduzir-se na nobreza, ser considerados gentis-homens. Gentileza é uma palavra que significa «bom nascimento». Aos que não tinham nascido nobres — os capitães honrados pelo êxito das armas, os burgueses enriquecidos — convinha-lhes fazer melhor do que ninguém o jogo cavaleiresco e cortês. Os mitos de cavalaria e os ritos que lhes conferia a realidade na vida quotidiana impuseram-se portanto ao conjunto dos ricos, isto é, a todo o grupo social que praticava o mecenato. Eis por que, na arte do século XIV, o imaginário de cortesia responde simetricamente ao imaginário de devoção.

Como a *Bíblia dos Pobres*, as *Ars moriendi* ou os frescos das capelas, estas ilustrações tinham uma função de exemplo e de ensinamento moral. Desenvolviam portanto três temas principais, de acordo com as três tonalidades fundamentais da alegria cavaleiresca. Consideremos a série das tapeçarias mandadas executar pelo rei de França Carlos V e seus irmãos. A maior parte representava cenas religiosas: serviam para forrar capelas. Entre as outras, vinham em primeiro lugar imagens de «guerreria» ou de torneio: Heitor em frente de Tróia, o combate de Cocherel ou as justas de Saint-Denis. «Os cavaleiros do nosso tempo, diz o *Sonho do Vergel*, mandam nas suas salas pintar batalhas a pé e a cavalo a fim de por *maneira de visão* sentirem deleite em batalhas *imaginativas*.» A primeira função da nobreza, o seu dever essencial consistia, com efeito, em combater pelas boas causas. O gentil-homem libertava-se nas armas da sua força agressiva, disciplinada pelas regras da honra. A maior parte das tapeçarias profanas mostravam também «verduras». Dispunham nas paredes um cenário que as suprimia, que abria as salas dos castelos para a livre e boa natureza. Porque os heróis de cavalaria são homens de ar livre. Galopam, com a flor de Maio em punho, pelos bosques primaveris. Quando passa uma lebre, trocam a batalha pela caça ao corrido. A floresta oferece o cenário obrigatório, misterioso e mágico de todos os romances de aventuras, e os senhores fazem do vergel o lugar de eleição dos seus prazeres mais calmos. O último tema, enfim, é o do amor, governado pelo código do espírito cortês. Todas as tapeçarias do *Triunfo de Amor*, da *Deusa de Amor*, que os príncipes, por volta de 1400, encomendaram aos tecelões de Paris, de Arras ou de Mântua, celebravam a ritualização da cobiça sexual, em que a ética cavaleiresca encontrava o seu coroamento.

A estes três valores principais, todos eles valores de conquista, a alegria de combater, a alegria de caçar e folgar na liberdade da vida natural, a alegria de cortejar enfim, os movimentos da sociedade, a promoção da gente de negócios, a abertura progressiva da aristocracia aos filhos de famílias ricas, vinham juntar um outro valor, este de acumulação: a alegria de possuir. Introdução na verdade muito progressiva, clandestina

e inconfessada, porque a cavalaria se proclamava acima de tudo liberalidade, isto é, generosidade, espírito de magnificência e de prodigalidade e condenação radical de toda a avareza. Contudo, uma segurança satisfeita no bem-estar da riqueza adquirida insinuava-se pouco a pouco na moral mundana. Esse sentimento afirma-se primeiro entre as elites urbanas da Itália central, onde ia contra a exortação dos Frades mendicantes à pobreza. Diz-se que Giotto compôs, contra os pregadores da abstinência, uma canção muito áspera que propunha, contra o despojamento total, um outro ideal, de medida e de equilíbrio. Na capela de Pádua, decorada para um homem que enriquecera na banca, a virtude mestra, a única que usa coroa, é com efeito a Justiça, isto é, a exacta distribuição das riquezas. Sem dúvida Petrarca celebrava a austeridade dos Romanos da República e Bocácio o desprendimento do mundo que os seus modelos estóicos proclamava. Sem dúvida a ordem mendicante dos Jesuatos fora fundada em 1360 por um homem de negócios de Siena, Giovanni Colombini, que distribuíra todos os seus bens aos pobres, e a devoção dos Florentinos encontrava-se toda virada para Santa Croce e Santa Maria Novella, igrejas mendicantes. Igualmente a dos príncipes das flores de lis para a pobreza absoluta dos Celestinos ou dos Cartuxos. Mas, no final do século, o dominicano Giovanni Dominici reabilitava também a riqueza. Mostrava-a como um estado a que certos homens acedem legitimamente, pela graça de Deus. Trazia assim a caução da Igreja predicante das grandes cidades prósperas a Leonardo Bruni, secretário da República de Florença, que, apoiando-se na autoridade de Cícero dos *Tusculanos* e do Xenofonte dos *Económicos*, proclamava que a riqueza, sob condição de que seja o próprio a ganhá-la, oferece um meio seguro de aceder à virtude.

Os valores de alegria da ética profana, o orgulho de ser rico que eles implicavam e que subentendia a sua vontade de prazer, exaltavam portanto as felicidades da vida e tudo o que o homem perde ao morrer. Opunham-se, resolutamente antinómicos, aos valores de devoção, e a sua vitória no século XIV demonstrava a vaidade de todos os esforços anteriores da Igreja para os cristianizar. Podia-se realmente apresentar a opulência como uma bênção do Senhor, acrescentar um capítulo de cónegos às confrarias cavaleirescas e abençoar os corcéis, mostrar nas belezas naturais a imagem do Deus criador e sonhar com uma transmutação no amor divino do devotamento do amante à dama eleita — era, em verdade, vestir as virtudes do século com um manto de empréstimo que em nada dissimulava as suas seduções. Era, de facto, capitular diante da emergência irresistível do seu poder.

A irrupção da alegria terrestre ilustra a conversão em profundidade desta civilização: tornava-se laica. Este tempo vive a eflorescência duma ourivesaria prestigiosa que nascia à ordem dos príncipes, e não já à ordem dos prelados. Como a arte dos tempos carolíngios, a sua arte culmina talvez na jóia. Para Suger, que as amava, as pedras preciosas, cristalização duma luz divina, prefiguravam os esplendores dum universo de verdade

ainda escondido pelas opacidades do mundo sensível e que só se desvendariam no Último Dia. Mas, na mão fechada de João de Berry, ou de seu primo o duque de Milão Jean Galéas, a jóia é a alegria do mundo, enfim inteiramente possuída.

★

Para o cavaleiro, e para o grande burguês que se obriga a imitá-lo a fim de parecer gentil-homem, as riquezas do mundo devem queimar-se e consumir-se na festa. A sociedade feudal nunca concebera o exercício do poder e a prática das armas sem um ambiente de desperdício. O bom senhor era o mais magnífico, aquele que tirava sem contar dos seus cofres para distribuir a felicidade em redor de si. Para ser amado e servido, devia viver constantemente em grande pompa, organizar divertimentos, convidar todos os seus amigos à saciação colectiva de cobiças, que pouco a pouco se tinham apurado e ordenado.

Cada um dos actos da existência nobre era ocasião para uma festa. A liturgia que regulava o desenrolar destas fogueiras festivas dispunha-se em duas faces. A festa é com efeito, em primeiro lugar, por essência, cerimónia ritual de ostensão: o senhor mostra-se em todo o seu poder e na sua glória, revestido de todas as joalharias do seu tesouro. Distribuíu vestes novas a todos os que aceitaram o seu convite; revestiu-os com o seu próprio brilho. Mas, por essência, igualmente, a festa é cerimónia ritual de destruição, oferenda ao prazer de viver, holocausto. É um sacrifício onde se vêem os senhores aniquilar com um gesto os bens lentamente, penosamente produzidos pelo labor dos pobres. As comezainas dos grandes renegam a miséria dos servos. Pela festa, o cavaleiro situa-se fora do comum. Domina todos aqueles, desprezíveis, que vivem curvados sob o trabalho, que só pensam em aforrar. Ele dilapida. Pela festa, escapa à maldição do homem, condenado desde a Queda a ganhar o pão com o suor do seu rosto. Ele manifesta a sua distinção, a sua liberdade. Ele triunfa sobre a natureza, pilha-a e evade-se dela. E, quando morre, o cortejo do funeral, o festim, a distribuição de presentes que o segue, manifestam uma última vez a sua obstinação em triunfar, pela prodigalidade, das misérias da vida.

A estética profana do século XIV encontra pois a sua expressão suprema no adorno e na exibição. Compostas para glorificar o feito «virtude tão nobre e tão recomendável que não se deve passar sobre ela brevemente pois ela é a própria matéria e a luz dos gentis-homens, e, tal como a acha não pode arder sem fogo, o gentil-homem não pode chegar à honra perfeita e à glória do mundo sem a proeza» — as *Crónicas* de Jean Froissart abrem com a descrição das festas brutais que foram as primeiras grandes batalhas da guerra dos Cem Anos. Fecham com as festas mais complicadas e perversas organizadas pelo rei Carlos VI de França, que era louco. No Paris de 1400, foco cintilante do prazer cava-

leiresco, a festa parece ter chegado, para melhor favorecer a evasão fora do real, para rematar a vitória sobre as obrigações quotidianas, a uma espécie de inversão da natureza. Atravessa o limite entre o dia e a noite, rechaça as trevas, desenrola as suas danças até ao alvorecer no artifício das tochas e no jogo dos reflexos e das sombras. Culmina nos disfarces e na mascarada. Senhores e damas libertam-se de si próprios. Pela representação sagrada, identificavam-se com o Bom Ladrão ou com Jesus sofredor. No baile, tornam-se rei Artur ou homem selvagem, rachador de licorne. E durante toda a festa, representam o amor.

Porque o espírito lúdico da cavalaria desabrocha nas gratuidades do amor cortês. Desde há dois séculos, todos os poemas, todos os romances compostos para seu uso, convidavam o cavaleiro a amar. Os clérigos domésticos das cortes principescas haviam utilizado os recursos da análise escolástica para codificar em regras precisas os ritos complexos que, na sociedade dos nobres, deviam governar o comportamento respectivo do gentil-homem e da mulher bem nascida. Os livros que à noite todo o senhor ordenava que lhe lessem, rodeado da sua casa, a imaginária que os ilustrava, a que ornamentava o marfim dos cofres e dos espelhos, difundiam largamente as prescrições desse ritual. Todo o homem, se queria ser recebido nas assembleias cavaleirescas, devia conformar-se a ele. Era obrigado a escolher uma dama e a servi-la. No esplendor da sua juventude, o rei Eduardo II de Inglaterra aspirava a tornar-se no seu tempo o modelo da cavalaria. Era casado e a rainha dava-lhe belos filhos. Ela possuía todas as virtudes da perfeita esposa e era um bom casamento. Eduardo foi um dia ao castelo da senhora de Salisbury, cujo marido, seu vassalo, capturado ao seu serviço, se encontrava então na prisão por sua causa. Eduardo solicitou o amor da dama e representou durante um serão, diante das gentes da sua escolta, o jogo do coração cativo, do amor triunfante mas impossível. Com efeito, «Honra e Lealdade proibiam-lhe pôr o seu coração em tal falsidade, para desonrar tão nobre dama e tão leal cavaleiro como era seu marido. Por outro lado, Amor obrigava-o tão fortemente que vencia e dominava Honra e Lealdade». E foi talvez para a dama eleita que fundou a Ordem da Jarreteira, que ordenou as festas e escolheu a divisa.

Festa e jogo, o amor cortês realiza a evasão para fora da ordem estabelecida e a inversão das relações naturais. Adúltero por princípio começa por desforrar-se das servidões matrimoniais. Na sociedade feudal, o casamento visava aumentar a glória e a riqueza duma casa. O negócio era tratado friamente, sem curar dos impulsos de coração, pelos mais velhos das duas linhagens. Estes fixavam as condições da troca, da aquisição da esposa, que devia tornar-se, para o futuro senhor, guardiã da sua morada, ama dos seus criados e mãe dos seus filhos. Era preciso sobretudo que fosse rica, de boa estirpe e fiel. As leis sociais ameaçavam com as piores sanções a esposa adúltera e aquele que tentasse desviá-la. Mas concediam toda a liberdade aos homens. Complacentes, damas não casadas

oferecem-se em cada castelo aos cavaleiros andantes das narrativas corteses. O amor cortês não foi portanto simples divagação sexual. É eleição. Realiza a escolha que o processo dos esponsais proibia. No entanto, o amante não escolhe uma virgem, mas a mulher de outro. Não a toma por força, conquista-a. Perigosamente. Vence pouco a pouco as suas resistências. Espera que ela se renda, que lhe ceda os seus favores. Para esta conquista desenvolve uma estratégia minuciosa, que aparece de facto como uma transposição ritualizada das técnicas da caçada, da justa, do assalto das fortalezas. Os mitos da perseguição amorosa decorrem como cavalgadas na floresta. A dama eleita é uma torre cercada.

Mas esta estratégia coloca o cavaleiro em posição de servidão. O amor cortês inverte, ainda aqui, as relações normais. No real da vida, o senhor domina inteiramente a esposa. No jogo amoroso, serve a dama, inclina-se perante os seus caprichos, submete-se às provas que ela decide impor-lhe. Vive ajoelhado diante dela, e nesta postura de devotamento se encontram desta vez traduzidas as atitudes que, na sociedade dos guerreiros, regulavam a subordinação do vassalo ao seu senhor. Todo o vocabulário e todos os gestos da vida cortês saem das fórmulas e dos ritos da vassalidade. Em primeiro lugar, a própria noção de serviço e o seu conteúdo. Como o vassalo para com o senhor, o amante deve ser leal para com a dama. Empenhou a sua fé, não pode traí-la, e este laço não é daqueles que se desatam. Mostra-se valente, combate por ela, e são as vitórias sucessivas das suas armas que o fazem avançar nos seus caminhos. Finalmente, deve rodeá-la de atenção. Faz-lhe a corte, o que quer dizer que a serve ainda, tal como os vassalos reunidos em corte feudal em redor do seu senhor. Mas, como o vassalo, o amante entende que por esse serviço obterá um dia recompensa e ganhará sucessivos dons.

Neste plano, o jogo do amor sublima o impulso sexual e transpõe-no. Não que ele se queira inteiramente desencarnado. Os esforços da Igreja para domar a vida cortês chegaram a suscitar no século XIII alguns poemas que desviavam a atitude amorosa do seu objectivo carnal e a transferiam para o misticismo. Esta transmutação religiosa e abstracta culminou cerca de 1300 no *dolce stil nuovo*. Mas, no comum dos ritos de corte, o amor vive da esperança dum triunfo final que levará a dama a entregar-se toda, uma vitória secreta e perigosa sobre a proibição maior e sobre os castigos prometidos aos amplexos adúlteros. Contudo, enquanto a espera dura, e convém que se prolongue por muito tempo, o desejo tem de satisfazer-se com pouco. Ao amante que quer conquistar a eleita, importa que se domine. De todas as provas que o amor lhe impõe, a que tem o mais claro símbolo das necessidades do prazo consentido é «a experiência» que as canções dos trovadores celebram: a dama ordena ao cavaleiro que se deite ao lado dela, em comum nudez, mas que domine o seu desejo. O amor reforça-se nesta disciplina e nas alegrias imperfeitas dos afagos comedidos. Os seus prazeres tornam-se então sentimento. A centelha amorosa não reúne corpos, mas corações. E quando Eduardo

contemplou Joana de Salisbury, põe-se a «pensar». Os clérigos ao serviço dos príncipes feudais tinham procurado em Ovídio os ornamentos duma psicologia do amor terrestre. Além disso, no próprio momento em que as regras da cortesia se impunham pouco a pouco à cavalaria do Ocidente, o culto de Maria invadia a cristandade latina. Nos progressos da sua conquista, a espiritualização do instinto sexual e a transferência dos valores femininos para a piedade enriqueceram-se com uma mútua permuta. A Virgem depressa surgiu como a Dama por excelência, Nossa Senhora, que cada um deve servir de amor. Quiseram-se dela imagens elegantes, graciosas, sedutoras. Para melhor atingir o coração dos pecadores, as Virgens do século XIV mostram-se toucadas, penteadas, ataviadas como princesas corteses. E a fantasia divagante de certos místicos aventurou-se por vezes na contemplação dos seus encantos corporais. Inversamente, a dama eleita esperou do seu amante sinais de devoção, laudes que fossem buscar as suas metáforas aos cantos do amor místico. Os reflexos duma piedade que se tornava um caso sentimental aureolaram as alegrias mundanas.

O amor cortês continuou a ser um jogo, um divertimento secreto. Vive de piscadelas de olho cúmplices. Discreto, dissimula-se sob aparências enganadoras. Mascara-se sob o esoterismo do *trobar clus*, dos gestos simbólicos, das divisas de duplo sentido, duma linguagem que só os iniciados sabem decifrar. Por essência, e nas formas que exprime, é todo ele fuga para fora do real, como a festa. É um intermédio apaixonante, mas de total gratuidade, que não compromete o fundo da pessoa. E se lhes acontecesse serem apanhados no jogo a ponto de se iludirem a si próprios, os mundanos encontrariam argumentos capazes de desmitificá-los em toda uma literatura antagónica e compensadora das canções de amor cortês. Essas obras de sátira e de paródia que levam à Razão e à Natureza tiveram, com efeito, êxito paralelo ao da lírica amorosa. Por elas, pelo prolongamento que Jean de Meung deu ao primeiro *Romance da Rosa*, conduzindo as suas alegorias até à glorificação lúcida do amor físico, pela narrativa da mulher de Bath nos *Contos de Canterbury*, pelas anedotas jocosas do *Decameron*, os cavaleiros distanciavam-se das personagens que representavam. Regressavam à verdade — mas para logo tornar a partir para os seus sonhos. Oscilavam entre dois mundos. No entanto, o mundo real não pedia adornos. Foi o mundo da festa, do ilusório e do sonho amoroso que os artistas receberam a missão de figurar.

O amor cortês nasce duma visão e alimenta-se dela. Quando Eduardo III entrou na câmara da senhora de Salisbury, «todas a olhavam maravilhando-se e o próprio rei não pôde ter-se que a não olhasse. Logo lhe feriu o coração uma centelha de fino amor que a Senhora Vénus lhe enviou por Cupido, o deus do Amor, e que lhe durou muito tempo. Depois de a ter muito tempo olhado, foi a uma janela para nela se apoiar e começou fortemente a pensar». Para captar o olhar e para o reter, importava pois aprestar o corpo e o rosto. A arte cavaleiresca do século XIV propunha em primeiro lugar uma poética do vestuário. Vai-se à festa mascarado. E não é recebido aquele que não use os atavios com que o prazer se estabelece fora do quotidiano e que testemunham, pela riqueza e pela inutilidade, uma vontade concertada de desperdício. Nas iluminuras das *Très Riches Heures*, a profusão decorativa das capas e dos mantos rivaliza em fantasia com a coroa ornamental que remata no alto os castelos no fosforear dos artifícios. E pois que a festa representa o jogo cortês e se dispõe como um diálogo combinado entre os dois sexos, convinha ainda que o homem e a mulher não estivessem igualmente ataviados. Nas sociedades principescas do século XIV, o trajo feminino conquista a sua singularidade. Afirmou-a sublinhando os atractivos do corpo, este torna-se instrumento de ostensão erótica. Para isso não se ajustava estritamente às formas corporais. Agia como um logro. Mostrava, não mostrando, atiçando os poderes de sedução. Como a arte do vitral, de que, em Paris, as suas linhas e as suas cores se inspiravam, a arte vestimentária devia operar uma transmutação no irreal. Era preciso que no jogo da festa o indivíduo vencesse a natureza, a ultrapassasse, se elevasse acima dela por artifícios, com essas almofadas, esses tufos, esses bicos, essas caudas, que as elegantes, movidas pelas pregações de penitência, se apressavam às vezes a ir queimar à fogueira duma outra festa, mística esta, num auto-de-fé de renúncia. Como os iluminadores que colocavam nas margens dos saltérios alguns vestígios da natureza verdadeira no seio da gratuidade dos arabescos, os artistas que desenharam os trajos de corte para as festas de cortesia encerravam os fragmentos entrevistos da realidade corporal nas armaduras factícias duma arquitectura de sonho. Trabalhavam para a ilusão lírica.

Todavia, os rituais amorosos davam lugar a outras visões. As conveniências da vida cortês impunham com efeito à dama, como um dos penhores que dava ao seu servidor de amor, deixar-lhe contemplar de longe, rapidamente, como uma centelha, a sua nudez. A imagem verdadeira do corpo da eleita devia obcecar a consciência do amante. Por outro lado, o ritual dos festejos públicos no século XIV dava entre os quadros vivos um lugar bastante amplo ao corpo feminino despojado dos seus atavios. Contudo, tenazes reticências proibiram durante muito tempo que se figurasse o nu feminino nas representações da arte cortês, quando a arte litúrgica celebrava já os esplendores do corpo humano. Situava-o, porém, na sua *natureza*, no sentido que os pensadores sagrados davam à palavra, isto é, nas formas perfeitas, isentas das máculas do pecado, em que a razão divina o introduzira. A escultura das catedrais colocava estas imagens de perfeição no seio de duas cenas principais, a criação do homem e da mulher e a ressurreição dos mortos. Aqui e além, a carne manifestava-se na sua glória, antes da falta original, ou na libertação resplandecente do Último Dia. Desde o fim do século XIII

que os entalhadores de imagens tratavam estes corpos com ternura e com a lembrança dos encantos vividos. Pouco a pouco, a ideia aproximava-se das aparências sensíveis. Eva, as ressuscitadas, revestiam-se de graças adolescentes. Contudo *gula*, *voluptas*, a carne viva e disposta aos prazeres, permaneceram agachadas na sombra dos deleites condenados, na periferia dos grandes conjuntos decorativos onde o artista sempre se achara menos vigiado, onde se colocava a representação simbólica dos maus desejos. Estes eram figurados pelo corpo despido da mulher. Ou então as suas formas desapareciam nas chamas do Inferno: na capela da Arena, Giotto introduziu entre os demónios o primeiro nu sensual da pintura europeia. Talvez tenhamos perdido outras imagens, menos esmagadas de culpabilidade. No entanto, durante todo o século XIV, a cultura laica parece ter sido sofreada neste ponto. Os atavios da festa cortês continuaram a esconder, para os príncipes e para os cavaleiros, a lubricidade feminina. E quando os escultores ou os pintores se arriscavam a mostrar a carne da mulher na sua nudez, não podiam impedir-se de a figurar culpada. Tomava-os uma espécie de inquietação, que lhes impunha a escrita nervosa, aguda das Danças Macabras, os induzia a marcar os corpos com um tom de perversidde. No universo gótico, de todas as formas da natureza reconciliada, as do corpo da mulher foram as últimas a libertar-se do pecado para se abrirem à alegria terrestre.

Foi ainda a Itália a terra dessa eclosão. Os vestígios da plástica antiga mostravam aqui corpos que os artifícios dum adorno não mascaravam e que se mostravam numa nudez sem remorsos. Neste país, onde as Universidades, libertas da fiscalização do Estado, ousavam explorar pela dissecação o corpo dos mortos, com risco de os estorvar mais tarde na ressurreição, chegou o tempo em que os escultores começaram a olhar os baixos-relevos romanos, os restos de estátuas despidas e a ver neles modelos. Inspiraram-se na sua natureza livre e verdadeira para tratar a Criação e o Juízo Final. Na pintura parisiense, o único corpo a surgir, no extremo final do século, em pureza serena dum torso antigo, é o de um ressuscitado, de um homem, Lázaro. Os pintores da Itália lombarda, terra de cavalaria e cortesia, puderam levar mais tarde a audácia ao ponto de apresentar, cercado da mesma glória com que até aí se rodeara a imagem de Deus e depois a da Virgem, o corpo despido de Vénus triunfante: puderam mostrar gentis-homens ajoelhados adorando-a, recebendo as centelhas do amor carnal como S. Francisco recebera os estigmas — sente-se que um relento de má consciência lhes faz tremer as mãos. Foi na Toscânia, no alvorecer do *Quattrocento*, e na majestade grave da entoação romana, para uma aristocracia patrícia que um cristianismo estóico libertava das angústias ao mesmo tempo que dos frémitos culpados da festa erótica, que a carne feminina, pela primeira vez, se reveste no bronze e no mármore das aparências da plenitude. Aqui, a mulher já não ressuscita, nasce. Traz ao homem novo a alegria tranquila do seu corpo.

★

Possuir o mundo era, em primeiro lugar, impor-lhe a sua lei. A cultura do século XIV leva ao príncipe, ao homem que governa e pelo qual a paz e a justiça reinam. Na sua parte profana, a arte da Europa, cujas criações principais executavam encomendas de príncipes, glorifica antes de mais o poder. Fá-lo segundo as formas da tradição feudal. Desde há séculos que no Ocidente as representações do poder não se separavam da imagem do homem de armas, isto é, do cavaleiro. O senhor, aquele que tem nas mãos o poder de mandar e de punir, é primeiramente um chefe de guerra. Para isso, vive a cavalo. Nesse mundo onde todo o nobre se julga um S. Jorge, as figuras equestres enchem a arte das cortes, e na própria Itália, onde Roma implantara outros símbolos de majestade, nas batalhas de Uccello como nos frescos do Palácio Schifanoia, como no Palácio do Té, por muito tempo ainda, garupas piafantes vão exaltar as virtudes cavaleiras. Mas também, desde a alvorada dos tempos feudais, o orgulho dum senhorio, que se fundava sobre a guerra, revelava-se aos olhos de todos por uma torre. A torre, o reduto fortificado, constituía o ponto de apoio de toda a acção militar, o lugar de ajuntamento dos homens de guerra, o último refúgio da defesa. Junto da fortaleza se realizavam também os tribunais solenes da justiça. A torre só acessoriamente servia de morada. Viril, erguida como um estandarte, era acima de tudo significação dum poder.

Continua a sê-lo no século XIV. Todo o homem que acede ao poder manda construir uma torre, ao mesmo tempo que encomenda um túmulo. A arte dos príncipes, por isso, é uma arte castreja. Quando liquidou a revolta de Étienne Marcel e mostrou aos burgueses de Paris que a tentativa de fiscalizar a autoridade dos reis de França era vã, Carlos V construiu a Bastilha — como trezentos anos antes Guilherme, o Conquistador, construíra a Torre de Londres. Em Ferrara, um marquês edificou a torre dita dos Rebeldes com as pedras dos palácios destruídos das linhagens adversárias que acabava de vencer. E no calendário das *Très Riches Heures* cada uma das paisagens dispõe-se como um escrínio em redor de um dos castelos do duque João de Berry. É certo que essas muralhas eram eminentemente funcionais. No século XIV, a guerra reina por toda a parte e os seus episódios mais eficazes não residem nos encontros em campo aberto, mas na captura das fortalezas, pelo cerco ou por traição. A muralha possui mais do que nunca um valor estratégico. Contudo, se o soberano preside no interior dum castelo, se ali cumpre as suas funções essenciais, funções antigas de liturgia, funções novas de mecenato intelectual, não é simplesmente por medida de segurança. O lugar da capela do príncipe, o lugar da sua biblioteca, encontram-se naturalmente no interior da muralha cuja força demonstra a autoridade do senhor. Por isso, Carlos V colocou a sua «livraria» numa torre do Louvre. Toda uma rede de cortinas ameadas cercava, em Karlstein, a capela imperial. Em

Avignon, o papado, que acabava de passar para as mãos dos prelados franceses, mandou empreender a construção dum palácio. O que foi construído por Bento XII, antigo monge, é um claustro austero, à cisterciense. Mas Clemente VI amava o fausto. Aumentou a morada. Dispôs no centro um vasto pátio, ordenado para as paradas. No alto duma escadaria preparada para o desenvolvimento dos cortejos, abriu-se uma arcatura ornamentada onde o Santo Padre podia aparecer em solenidade. O palácio, no entanto, continuou duramente fechado para fora, como um punho brandido. Não só porque as grandes companhias, cujos capitães prometiam a si mesmos, zombando, ir um dia tirar o ouro ao papa, rondavam perigosamente ao redor do Ródano, mas porque o soberano pontífice, com grande escândalo dos místicos, queria que o considerassem como um dos príncipes deste mundo, e o mais forte. O palácio de Avignon — como o velho Louvre, como o castelo de Bellver, edificado para o rei de Maiorca — dispõe no coração do edifício, para a alegria das festas, um espaço rodeado de *loggias*. Mas encerra a pessoa do soberano numa coroa de majestade maciça. Todavia, Clemente VI quebrou a austeridade das muralhas com alguns pináculos. Numa das torres mandou preparar para si pequenas câmaras ornamentadas.

Os príncipes do século XIV quiseram que certos valores de alegria pudessem introduzir-se na cidadela demonstrativa do seu poder. Conseguiram-no duma dupla maneira. Se a morada devia conservar o ar duma fortaleza, ao menos que fosse confortável. O crescente papel que as mulheres representavam na existência senhorial e nas representações da vida mundana afastara pouco a pouco os cavaleiros, desde o século XIV, da agreste rudeza dos combates e das caçadas. Tinham aprendido a sair da sua couraça. Aprenderam no século XIV a prolongar debaixo de telha, mesmo à noite e mesmo no Inverno, à luz das tochas e ao canto do lume, o prazer de viver. Flor de cavalaria e, por consequência, modelo de cortesia, o príncipe teve de preparar nos seus aposentos lugares propícios às conversas íntimas e às festas amorosas. Todos os castelos novos ou renovados ofereceram, portanto, junto da velha sala onde se reuniam os guerreiros e onde o senhor administrava justiça, algumas câmaras de dimensões restritas, com chaminés, e que as tapeçarias penduradas revestiam de ornamentos e mornidão. Foi no século XIV que o castelo dos príncipes começou a transformar-se em palácio. Saint-Paul, de que Carlos V fez em Paris sua residência preferida, dispersava pelos jardins pequenos edifícios agradáveis, dispostos para os atractivos da vida.

A segunda adjunção foi decorativa. A própria guerra exigia, com efeito, um atavio. Era festa. Sem dúvida, até, a festa mais excitante, aonde o cavaleiro se dirigia vestido com os seus mais ricos adornos. As tiras de seda rasgada, as túnicas multicores, os cintos de ouro e os fragmentos de joalharia juncam os campos de batalha do século XIV. E a primeira tarefa dos artistas de corte era decorar os arneses. Quando os barões de França se reuniram na Flandres, em 1386, com o propósito de invadir

a Inglaterra, quiseram «embelezar e ornamentar os seus navios e as suas naves e armoriá-los com os seus adornos e insígnias». O duque de Borgonha confiara a ornamentação da sua nave ao seu belo artista Melchior Broederlam. Froissart acrescenta que «foi ali o tempo dos pintores; ganhavam o que queriam pedir, e não chegavam. Faziam-se bandeiras, estandartes de seda escarlate tão bela que maravilha seria pensar, pintavam-se os mastros das naves do fundo até ao alto, e cobriram-se várias, para melhor mostrar riqueza e poder, de folhas de ouro fino. Por baixo, faziam-se as armas dos senhores de quem os navios eram». Uma vez que a cerimónia guerreira devia brilhar assim pela profusão dos enfeites e dos ornamentos de aparato, pareceu igualmente necessário que a torre senhorial recebesse um adorno. Como os elmos, toucou-se com uma decoração eriçada e com o flamejamento de um penacho. A ourivesaria das urnas-relicários encontrava-se transposta para a pedra na mesma escrita sinuosa em que se exprimiam todos os sonhos de evasão do espírito cortês. O arabesco gótico fez crescer nos forros do castelo de Mehun-sur-Yèvre, que João de Berry mandou ornamentar, uma das suas mais loucas expressões. Símbolo do poder feudal, o castelo do príncipe mostra nos seus andares altos, no estalar das flâmulas e das bandeiras, a ornamentação proliferante dos jubeus e das margens dos livros de horas. Perde-se na gratuidade do sonho e das liberalidades cavaleirescas.

★

Uma outra concepção do poder se instalava entretanto na consciência europeia, mais civil, mais austera, e esta procedia da lei romana. Muito mais homens começavam a reflectir sobre a política. Esta atenção nova dada aos mecanismos do poder procedia do próprio crescimento dos Estados e do aperfeiçoamento dos seus órgãos. Os principados tinham de empregar funcionários mais instruídos, que haviam adquirido nas Universidades os hábitos de raciocínio. Reuniam-se também agora assembleias de estados, onde os representantes das ordens superiores da nação eram chamados a dar opinião sobre as grandes questões e a discutir a coisa pública. No século XIV, desenham-se na Europa os primeiros delineamentos dum espírito cívico, ao mesmo tempo que se tornam menos raros os homens capazes duma noção abstracta do poder. Porque, por esse mesmo tempo, os profissionais da inteligência voltavam igualmente a sua curiosidade para os problemas de governo. A ciência política dependia do domínio profano do conhecimento que a doutrina de Guilherme de Ockham abrira com toda a liberdade à experiência e à dedução racional. Esta reflexão dos sábios começara por desenvolver-se a propósito das discórdias centrais da vida política medieval. A propósito do velho conflito entre o imperador e o papa, entre as duas potências que desde Carlos Magno dependiam uma da outra e que pretendiam, uma e outra, o domínio universal. A luta, de facto, concluíra-se em meados do século XIII por uma vitória total

da Santa Sé. Mas o triunfo de Roma mantinha as controvérsias sobre os fundamentos do poder civil. Enquanto os juristas ao serviço da autoridade pontifical utilizavam todos os recursos da escolástica para rematar para uso do papado uma doutrina da teocracia, os legistas do rei de França, Filipe, o Belo, procuravam no direito romano argumentos contra as pretensões exacerbadas do papa Bonifácio VIII. A doutrina deles seguia a dos Gibelinos de Itália que no *De Monarchia* de Dante exaltava a ideia de império. A querela veio assim reavivar-se no limiar do século XIV. A transferência do papado para Avignon tornara mais visíveis as suas complacências para com o temporal. Um rei da Alemanha descia à Itália para se apoderar do diadema. Toda uma parte da Ordem franciscana se opunha ao papa a partir de uma definição da pobreza. Apareceram então duas obras que foram durante todo o século XIV os guias do pensamento político.

Quando, perseguido pela cúria de Avignon e refugiado junto do imperador, o franciscano Guilherme de Ockham escreveu o *Dialogus*, aplicava ainda o princípio central do seu método isolando o sagrado do profano. Separava estritamente a Igreja do Estado e reservava a este o monopólio da acção política. O papa, afirmava, «não pode privar os homens das liberdades que lhes foram concedidas por Deus ou pela natureza». Assim, a Natureza, ao lado de Deus, era considerada fonte de direito, o que significava uma laicização radical do espírito e da ciência jurídica. Mas, publicado um pouco antes por dois mestres da Universidade de Paris, Marsílio de Pádua e João de Jandum, um outro livro, o *Defensor pacis*, manifestava agressividades muito mais violentas e revolucionárias e atacava deliberadamente os poderes da Igreja. Os direitos temporais que ela detém, tirou-os ao príncipe. É falso pensar que pode existir um poder espiritual independente, não há espírito fora do corpo, não há espiritual fora dos laicos. Toda a autoridade particular da Igreja resulta portanto duma usurpação, é preciso que ela se submeta ao Estado. Mas donde vem o poder do Estado? A velha tradição feudal teria respondido: da espada, da guerra feita vitoriosamente pelos antepassados do príncipe. O ensinamento dos doutores das escolas catedrais respondia: de Deus, que delega nos reis o seu poder, e os papas acrescentavam: por intermédio de S. Pedro. O *Defensor pacis*, numa audácia impressionante, responde: do povo. Da «maioria dos cidadãos que promulgam a lei».

Povo, liberdade, cidadãos, lei, maioria; estas palavras — e as palavras virtude, felicidade, iriam daí a pouco tempo fazer-lhes eco — soavam como as máximas das inscrições romanas. Marsílio de Pádua lera-as antes em Tito Lívio. E se as armas ainda as acompanhavam com o seu estridor, eram as dos lictores e dos legionários, não já as dos cruzados. Estas ideias abriram caminho. Petrarca enriqueceu-as com o seu conhecimento dos clássicos. E no terceiro quartel do século XIV, o rei de França, Carlos V, quis aparecer ao seu povo sob os traços dum soberano sábio. Fez-se saber que ele reflectia na sua câmara dos livros, que vivia rodeado de sábios,

que no Inverno se ocupava «muitas vezes em ler belas histórias das Santas Escrituras ou dos feitos dos Romanos ou moralidades dos filósofos até à hora da ceia». Para ele, traduzia-se a *Política* de Aristóteles, construiu-se, no *Sonho do Vergel*, uma teoria da soberania real exercida para o bem da *res publica*, guiada por conselhos de homens comedidos e de prudência. «Quando podes retirar-te dos cuidados e do grande pensamento que tomas pelo teu povo geral e pela coisa pública, secretamente lês e fazes ler alguma boa escritura ou doutrina»: o rei já não guia os combates, encarrega disso um condestável. Aqui se desforra o letrado do cavaleiro, mas um letrado laicizado e advertido dos «feitos dos Romanos».

A este poder, que se proclamava natural e dizia apoiar-se no povo, a este poder que se tornara civil, convinham novos atributos, novas figuras simbólicas. O cavalo, sempre — desde que fosse o de Constantino ou de Marco Aurélio. Não mais a torre. Ora, a Roma antiga propunha outros meios de honrar os soberanos e levantá-lo em seu poder. Os artistas do Sul italiano haviam-nos exumado do passado para honrar o imperador Frederico II. Quando o papa Bonifácio VIII, quando do jubileu de 1300, atraiu, com a promessa das indulgências, todo o povo cristão à cidade dos Césares e à sede apostólica, convidou os melhores artistas de Itália a colocar tais emblemas em redor do seu trono. Fez erguer a sua efígie de pedra nas cidades conquistadas em seu nome. Esta nova imagem do poder residia com efeito na figura triunfante do príncipe vivo, na sua estátua. Em verdade, as parecidas estátuas de homens e mulheres que, no decurso do século XIV, substituíram nos portais das igrejas as dos profetas e dos apóstolos ou da rainha de Sabá, as que, sobre os túmulos, tinham vindo dominar os jacentes, figuravam na sua majestade os donos dos senhorios e as pessoas da sua casa. A efígie do imperador Henrique VII fora assim muito cedo erguida na abside da catedral de Pisa. Não longe dali, as dos seus quatro conselheiros faziam guarda junto da sua sepultura. Carlos V fez-se representar rodeado da esposa e dos filhos varões, na nova escadaria do Louvre. À entrada da ponte Carlos, em Praga, presidiram os reis da Boémia. A rainha Isabel da Baviera dominou com as suas graças e todos os encantos do seu corpo a grande chaminé do palácio de Poitiers.

★

Em frente da estátua do imperador erguia-se em Pisa a estátua, não duma dama, mas de um poder abstracto, quase duma deusa: da cidade. Competia às repúblicas urbanas exaltar a face civil do poder, cujos traços tinham sido descobertos pelos juristas no direito da antiga Roma. As mais evoluídas dessas repúblicas, as da Itália central, compraziam-se em evocar a sua origem romana. Associações ajuramentadas de cidadãos, iguais em teoria, e que ocupavam sucessivamente as magistraturas, faziam uma política militar activa e muitas vezes agressiva, mas confiavam a execução

dela a mercenários contratados. A ordem, favorável ao comércio e à prosperidade de todos, aparecia-lhes fundada na concórdia, na liberdade, numa fidelidade mútua e no amor comum da cidade. Era preciso unir-se para que a glória da cidade irradiasse. Essa glória manifestava-se em empresas monumentais, prosseguidas com dinheiros comuns, e que eram confiadas a artistas escolhidos por concurso. Nesses actos colectivos de prestígio sobreviveram alguns dos símbolos militares do poder. Quadradas, maciças, cegas na base, acolhendo pouco a pouco o arabesco na sua parte alta, as torres sineiras das colegiadas e os campanários das casas comuns, que as municipalidades da Europa do Norte ergueram muito alto, eram torres iguais às dos castelos dos príncipes. Os palácios cívicos das cidades toscanas, os das podestades, delegados do poder imperial, eram casas romanas, de pátio interior, que se tinham comutado em fortalezas e se orgulhavam de torres altíssimas. Cada linhagem patrícia quis construir uma torre igual. Pareceu conveniente também, para honrar os *condottieri* vitoriosos, figurá-los como soldados. As suas efígies povoaram as praças e as paredes das salas comunais com toda uma cavalaria armada. Contudo, pelo menos uma parte da nova arte urbana renegava estes emblemas guerreiros. Sob a torre da comuna e perto das *loggias* novas corriam, como mananciais de paz, as fontes cívicas. Os nove Esforçados da imaginária de cavalaria ornamentavam ainda a de Nuremberga, decorada no último quartel do século, quando desde há muito, na fonte que em 1278 lhe foi encomendada pela comuna de Perúgia, Nicolau Pisano instalara os elementos duma nova iconografia do civismo. Os patriarcas, os santos, os signos do Zodíaco, os símbolos dos meses e das artes liberais procedem ainda, aqui, da escolástica das catedrais: mas perto deles estão a Loba aleitando Rómulo e Remo e a dupla efígie de Perúgia e de Roma, *caput mundi*. Alguns anos mais tarde, no envasamento do *campanile* de Florença, a escultura celebrava o Trabalho e o Bom Governo, garantes da ordem e da paz.

Tudo se perdeu dos primeiros frescos italianos que glorificaram as majestades urbanas. Nada resta do horóscopo da cidade de Pádua que Giotto figurou no Palácio da Comuna transcrevendo fielmente um programa cientificamente elaborado por um mestre da Universidade. A mais antiga de todas as celebrações desta espécie que ainda hoje se conserva é a que Ambrogio Lorenzetti executou, entre 1337 e 1339, por encomenda da República sienense. É a mais completa e a mais rica de expressão. Antes, a comuna chamara Simone Martini a ilustrar o exterior do Palácio Cívico com histórias romanas. Quis também, para os ajudar a manterem-se sempre no caminho recto, pôr constantemente diante dos olhos dos magistrados a imagem das virtudes que deviam praticar e das consequências dos seus actos políticos. Decidiu pois submeter à sua meditação as duas alegorias antagónicas do Bom e do Mau Governo. A Ambrogio coube a tarefa de dar, pela pintura, na Sala do Conselho, uma figuração persuasiva dos conceitos aristotélicos que a retórica da escola propunha. O

pensamento dos laicos desse tempo só por intermédio da alegoria podia elevar-se até às ideias abstractas. Era preciso dar a essas ideias forma humana, um rosto, um trajo, insígnias, e esforçar-se por dar-lhes vida, para serem persuasivas. As figuras alegóricas enchem, com a sua taciturna coorte, os poemas didácticos do século XIV. Aparecem em todas as cenas mimadas que queriam transmitir a imagem convincente duma teoria conceptual. Vestidas como elas, ladeavam as figuras dos santos. Enchem uma província inteira da pintura profana.

Na Sala do Conselho de Siena, o Mau Governo aparece sob os traços dum príncipe do Mal, escoltado por potências de confusão, a Desordem, a Avareza, a Vã Glória, o Furor, e que calca aos pés a Justiça. Em contraste, desenvolve-se o triunfo do Bom Governo. Preside em majestade, revestido dos atributos civis dum soberano. Tem o rosto barbudo dos imperadores, e a Loba a seus pés aleita Rómulo e Remo. De lança ao alto, rodeia-o uma guarda de cavaleiros. Na sua glória, ocupa o lugar do Eterno, julgando os bons e os maus: à sua esquerda, agrilhoados, prisioneiros, os inimigos da comuna, todos os maus semeadores de perturbações que a sua vitória reduz à servidão; à sua direita, a teoria serena dos vinte e quatro conselheiros. Como o S. Tomás triunfante da imaginária dominicana, reina assistido por um conselho de figuras capitais alegóricas, não as dos nove Esforçados, mas das nove Virtudes. No céu, dominantes, em verdade longínquas, as três Virtudes teologais. Ao redor da sua cátedra, sentadas, coroadas com ele mas menos altas, e na postura dos reis que nas imagens simbólicas das majestades imperiais constituíam a corte dos vigários de Deus, assistem as seis Virtudes da vida terrestre, Força e Magnanimidade, Temperança e Prudência, a Justiça, e finalmente, admirável ociosa, a Paz. Mais longe, num mesmo trono e na mesma frontalidade hierática, a Justiça reaparece, inspirada pela Sabedoria. Castiga os maus, coroa os bons e, comutativa, reparte com equidade os bens do mundo, porque o senhorio colectivo que encomendou este fresco assentava sobre o «povo farto», que considerava legítimo o ganho bem adquirido. Dos dois pratos bem equilibrados da sua balança partem as duas cordas que a Concórdia em símbolo de acordo entrança e que, juntas, reúnem no mesmo laço de amizade o corpo dos magistrados. Assim ganha figura o conjunto dum conceito.

É pelo contrário no concreto das coisas vividas e percebidas pela experiência quotidiana que irradiam sobre a cidade e o seu campo os efeitos destas Virtudes. Em baixo desenvolve-se o espectáculo do mundo. Ambrogio Lorenzetti não o encerra na moldura simbólica duma arquitectura de capela. Instala-o no palco dum teatro. A política está livre de liturgia. Todo um povo trabalha em paz na conquista das riquezas justificadas. Este labor, minuciosamente descrito, amontoa com efeito os bens necessários para que a segurança seja adquirida e para que o povo possa progredir na justiça. Entretanto, o esforço vulgar do camponês e dos mercadores leva às alegrias da nobreza, às actividades gratuitas, ao enxame

dançante das donzelas, à cavalgada cortês da falcoaria. Mas o que finalmente emana desta alegoria cívica do poder é uma das mais magníficas representações da natureza sensível. É a primeira das paisagens verdadeiras pintadas no Ocidente.

★

Espezinhado pelos homens de armas, dizimado pelas pestes, o século XIV foi na Europa uma das grandes épocas da canção. Essas canções são naturalmente pastoris e rústicas e sempre primaveris. Foram compostas para os jardins. As raparigas dançam ao ritmo delas no prado, e, pela roda das donzelas de vestidos salpicados de flores, a graça das planícies vizinhas introduz-se no universo mineral e cubista da Siena de Lorenzetti. A alegria mundana encontra o seu pleno desabrochar na natureza, no ar dos campos e dos bosques, e a arte que suscita dispõe sobre as paredes das salas fechadas e sobre as páginas dos livros um simulacro dos prazeres agrestes. O sonho que ela propõe vai divagando em direcção aos campos e às florestas familiares.

A cultura cavaleiresca, com efeito, nascera num mundo que praticamente ignorava as cidades. A riqueza senhorial assentava na terra e no trabalho camponês. Os príncipes viajavam constantemente de domínio em domínio e reuniam as suas cortes solenes em pleno campo. Sabe-se que, para administrar justiça, S. Luís gostava de se sentar debaixo dum carvalho, e as rudes volúpias que a guerra proporcionava aos guerreiros do século XIV resultavam em grande parte de a arte de combater se desenvolver como um desporto de ar livre. Travava-se o combate nas vinhas, na orla dos bosques e no perfume da terra calcada. As batalhas começavam sobre o orvalho, aqueciam pouco a pouco com o subir do sol. Por isso, quando a torre desapertou os seus cintos de muralhas e se aprestou para abrigar as doçuras da vida, logo se abriu para um jardim. O papa em Avignon teve o seu pomar no recinto do palácio, Karlstein ergueu-se longe de Praga, e Windsor longe de Londres. Em Paris, porque o velho palácio da Cité, porque o próprio Louvre se encontravam demasiado longe das verduras, Carlos V mandou comprar hortas no Marais para construir o palácio de Saint-Paul. A fim de viverem como nobres, no lazer rural, todos os mercadores ricos quiseram também possuir um domicílio fora das muralhas da cidade. Porque colocara a figura do senhor feudal no centro do seu ideal de felicidade terrestre, a civilização do Ocidente, que porém era governada cada vez mais pelos costumes, pelo trabalho e pelos gostos urbanos, não escaparia às seduções dos folguedos rústicos. Ora acontecia que o redescoberto Virgílio os celebrara já. O humanismo nascente começou então a cantar as alegrias bucólicas, a celebrar a felicidade dos pastores. Incitou os seus adeptos a trocar o luxo adulterado das cortes pela simplicidade dos prazeres campestres. Instalou, também ele, longe das cidades, os lugares ordenados das conversações ociosas.

A companhia feliz do *Decameron* não se reuniu em Florença, e Petrarca trocava Avignon pela Fonte de Vaucluse. Mesmo as atitudes religiosas tendiam, entre as pessoas do mundo, a transportar-se para o ar livre. As únicas personagens que nos romances corteses tinham uma mensagem cristã eram ermitas retirados, com os feiticeiros, para as solidões silvestres. Talvez em parte alguma o optimismo cavaleiresco tenha encontrado melhor o seu Deus que no seio da natureza virgem. Para um cristão que se liberta das liturgias e tende a atingir o puro amor, Deus, diz Mestre Eckhart, «resplende em todas as coisas, porque todas as coisas têm para ele o gosto de Deus e ele vê a sua imagem em toda a parte». A iluminação mística transporta a alma ao centro dum vergel, rodeado de muros, mas cheio de flores, de pássaros e do canto das fontes. A Igreja das catedrais coroara a Virgem, apresentara-a ao povo como uma rainha rodeada duma corte de anjos e das pompas litúrgicas do poder. O século XIV trouxe-a para si. Mergulhou-a, é certo, na dor redentora dos homens prosternados diante do seu Deus morto, mas fez dela também a imagem duma mulher feliz. A Virgem exultante da Visitação, da Natividade e da Infância de Cristo preside entre os ramos de flores e essas mesmas coroas que Joana d'Arc, com as suas companheiras, ia nas noites de Verão pendurar nas árvores das fadas. Sentada na erva dum jardim, preside como a rainha duma natureza reconciliada.

Quando falavam de Natureza, os monges e os padres da idade litúrgica evocavam a ideia abstracta duma perfeição inacessível aos sentidos. Para eles, a natureza era a forma conceptual em que a substância de Deus se revela. Não os aspectos transitórios e factícios que a vista, o ouvido, o olfato podem captar. Não as aparências incertas e desordenadas do mundo — mas o que fora o Jardim do Paraíso para Adão antes da sua falta: um universo de paz, de medida e de virtude, posto em ordem pela razão divina e que escapa às alterações, às decadências mais tarde introduzidas ao mesmo tempo que os poderes do sexo e da morte. No seu espírito, *natura* opunha-se à *gula*, à *voluptas*, isto é, à natureza física desviada, rebelde aos mandamentos de Deus, indócil e por isso condenada, por isso desprezível, por isso indigna de atenção. Os intelectuais dos séculos XII e XIII formavam da natureza uma ideia espiritual e não carnal. Para desvendar os seus mistérios, o melhor era seguir pelos caminhos do raciocínio, de dedução em dedução, de abstracção em abstracção, até chegar à razão de Deus. A sua física era conceptual, e fora por isso que o seu pensamento acolhera tão bem o sistema de Aristóteles.

Mas no ponto de partida da física aristotélica colocava-se a observação. O caminho do conhecimento tendia por vezes a erguer-se, num movimento muito semelhante ao da lógica escolástica, do particular, do acidental, ao mais geral. A ciência ultrapassava assim, pouco a pouco, a superfície, para chegar, para além do movente e do mutante, à substância, sustentáculo e causa de todos os efeitos observados. Chegava desta maneira às formas, por três graus sucessivos de abstracção, física, matemá-

tica e depois metafísica. Em Aristóteles, a física, ciência do que, no universo, é ainda mudança, encontrava-se estritamente separada da matemática, conhecimento do que, no universo, se torna estável, quando a abstracção atinge o nível superior em que o movimento se elimina. Quando os tradutores do árabe a revelaram, os mestres e os estudantes de artes da Universidade de Paris deram uma adesão entusiasta a esta filosofia. Deixaram-se seduzir por uma cosmologia completa, hierarquizada, perfeitamente racional, e pela ciência do homem microcosmos que lhe era simetricamente conjunta. Esta conceptualização do mundo convinha à elucidação duma natureza em que os intelectuais viam a forma da razão divina. Dominada por homens que desprezavam o carnal, que o diziam infectado de pecado, que renegavam a observação directa e a experiência e que alimentavam a sua sede de conhecer com o silogismo e a razão pura, a arte do primeiro gótico, tal como a arte românica, foi abstracta. Não representava uma árvore, mas a ideia duma árvore, tal como não representava Deus, que não tinha aparência, mas a idéia de Deus.

Contudo, Deus encarnara. Por isso, na arte das catedrais a figuração da essência dos seres criados se aproximou, pouco a pouco, da das aparências. Em breve se pôde identificar na flora dos capitéis as folhagens da alface, do morangueiro e da vinha. A lenta propagação do novo cristianismo, aquele que S. Francisco pregara e que, num optimismo próximo da alegria cavaleiresca, propunha reabilitar o mundo carnal, o irmão Sol e as outras criaturas, contribuiu em muito para trazer para o concreto a atenção dos homens de cultura. Na Universidade de Paris, na corte de S. Luís, os Frades Menores eram numerosos e influentes. Falavam duma Natureza visível, que não era já culpada e para a qual podiam voltar-se os olhares. Mas intervieram também, no próprio seio da escola, certas reticências para com o sistema de Aristóteles, que não se mostrava completamente sem fissura. A lógica escolástica forjara-se para pôr em evidência as contradições das autoridades e para as resolver. Depressa descobriu que a cosmologia de Aristóteles não concordava exactamente com outros sistemas, como o de Ptolomeu, que as traduções do *Almagesto* revelavam. Para reduzir essas discordâncias, para decidir entre as opiniões diversas dos autores, era forçoso observar o mundo. No século XIII, os astrónomos de Merton College, em Oxford, os da Universidade de Paris, foram os primeiros sábios do Ocidente a recorrer deliberadamente à experiência.

A física de Aristóteles apresentava um outro defeito, mais grave. Não se conciliava com o dogma cristão. Colocando o homem prisioneiro do cosmos, negava-lhe a liberdade. Propondo a noção duma matéria eterna, não podia dar lugar nem à criação nem ao fim dos tempos. O comentário de Averróis iluminava claramente o que se mostrava irredutível ao cristianismo na física do Filósofo. Esta foi, por consequência, solenemente condenada em 1277, ao mesmo tempo que o averroísmo, pelo bispo de Paris, Étienne Tempier. Este acto de polícia intelectual, rejeitando

um sistema confortável, que dava clara resposta a tudo, mergulhava outra vez o mundo no mistério. Incitava os sábios a procurar. Já nas escolas de Oxford os mestres franciscanos seguiam novos caminhos. Propondo, contra Aristóteles, ver na luz a substância comum a todo o universo, Roberto Grosseteste permitira conceber o mundo criado como não fechado, não encerrado, restituí-lo ao infinito. E pois que a luz pudera ter brotado e podia extinguir-se, o mundo pudera um certo dia ter começado e poderia um certo dia acabar. Este sistema trazia sobretudo um método. Pois que o universo era considerado como luz, para compreender as estruturas do mundo físico convinha estabelecer as leis da óptica. Ora estas dependiam duma geometria e duma aritmética. A ciência matemática achava-se assim reunida à ciência física. Toda a mística dos números que o neoplatonismo veiculava podia legitimamente contribuir para a explicação do mundo e o novo sistema convidava, por outro lado, a medir o universo. Nesta via, a ciência exacta tomou depois de 1280 o seu impulso. O sistema de Aristóteles atribuía aos quatro elementos apenas qualidades conceptuais. Os sábios de Oxford e de Paris procuraram dar a essas qualidades valor quantitativo. Como, por outro lado, a luz era irrupção e dinamismo, a reflexão sobre o movimento levou a propor, contra a matemática grega, que era a do repouso, uma matemática da mudança. A nova doutrina, enfim, voltava a dar toda a sua importância ao olhar e situava na vanguarda da investigação a visão precisa, a observação directa. A ciência, desta maneira, tornou-se lúcida. E quando no limiar do século XIV um outro franciscano de Oxford, Guilherme d'Ockham, encheu o vazio aberto pela recusa do aristotelismo, quando convenceu a gente das escolas de que todo o conhecimento conceptual é ilusório, de que atingir a substância das coisas é proibido à inteligência do homem, de que esta só pode captar os atributos e os acidentes por uma experiência dos sentidos, dava ao espectáculo da natureza visível o seu valor essencial. Todo o movimento de pensamento que leva ao ockhamismo e que irrompe com ele no século XIV trazia a natureza do abstracto ao concreto e reabilitava as aparências. Aliado à alegria franciscana e à alegria das cortes, incitava os artistas a olhar.

A olhar o mundo e a sua diversidade. A sociedade cavaleiresca que, para dirigir a criação artística, ocupava então o lugar do escol da Igreja, era espontaneamente curiosa e tinha prazer na contemplação das coisas. Tinha o gosto do estranho. O exotismo abria para ela uma das portas da evasão. Pelo seu estado, o cavaleiro vagueia à aventura e diverte-se a descobrir países novos. A cruzada fora pretexto, de facto, para maravilhosas viagens. A maior parte dos cruzados tinham, pelo caminho, passeado um olhar de turistas pelas regiões do Oriente mediterrânico. Quando para auditórios cavaleirescos uma literatura se formara, logo ela evocara as terras distantes. Já nas primeiras canções de gesta se erguiam o pinheiro e a oliveira, ao mesmo tempo como lembrança duma recordação e como incitamento a novas viagens. As narrativas de viagens autênticas fizeram

concorrência aos contos que teciam em redor da demanda cortês um universo de fábula e de sonho. Os *Espelhos do Mundo*, os *Livros das Maravilhas*, os *Livros do Tesouro*, os *Bestiários*, os *Lapidários* apresentavam em dialecto vulgar, para a roda dos grandes senhores, a descrição minuciosa de criaturas desconhecidas. Estas, ao contrário dos dragões ou dos licornes, tinham o mérito de existir. Todos os príncipes do século XIV reuniram para seu divertimento, mas também por desejo de possuir todo o universo, colecções de objectos estranhos que os mercadores traziam do cabo do mundo. Nos seus jardins podiam-se ver, vivos, macacos e leopardos.

Entretanto, a curiosidade cavaleiresca incidia também na natureza próxima, familiar, e contudo também ela misteriosa e matéria para descobertas apaixonantes. A caça era igualmente conquista, e esta quotidiana, maneira do homem se apropriar da criação, de a submeter ao seu poder. Caçadores, estes homens tiravam dos animais selvagens, dos seus costumes e dos seus abrigos, um conhecimento directo e muito preciso. Alguns deles, o imperador Frederico II em primeiro lugar, quiseram fixar a soma das suas experiências em tratados. Com as canções amorosas e as relações das expedições longínquas, os livros de montaria foram as primeiras obras literárias compostas por cavaleiros. Continham as primeiras histórias naturais. Tiveram imenso êxito. Os seus leitores comprazeram-se em encontrar nas margens dos saltérios e nas «sebes» dos livros de horas uma imagem fiel dos animais e das plantas que observavam durante as suas batidas. Os pintores mostraram-na, misturada com a dos animais de fábula, fechada nos arabescos divagantes duma flora sonhada.

A cultura cavaleiresca, com efeito, apelava para uma figuração precisa da realidade, mas duma realidade fragmentária. Queria que lhe mostrassem objectos imediatamente reconhecíveis na singularidade da sua aparência, mas isolados, estreitamente imbricados na trama da recordação ou da irrealidade poética. Nas festas corteses, a nobreza não organizava a natureza em espectáculo. Tirava dela elementos isolados que dispunha sobre os seus atavios em ornamentos ligados pela gratuitidade dos bordados, com que semeava a decoração irreal, o fundo de ouro ou o enxadrezado vermelho e azul dos vitrais, estendido para a apresentação dos seus ritos. A unidade coerente dum universo conceptual era substituída pela dispersão, pela multiplicidade dos fenómenos da física ockhamista. Destruíra o espaço cheio de Aristóteles, enchia o vazio do mundo com as acumulações dum tesouro de coleccionador, e apenas sonhava animar as peças separadas com o movimento do *impetus*, do impulso, cuja teoria matemática o mestre parisiense construía então, da mesma maneira que as sinuosidades das *caroles* arrastavam os chapéus de flores, que a justa e a sua fogosidade arrastavam em turbilhões os brilhos das montadas. Por isso não foi junto dos matemáticos de Oxford, apesar de descobrirem a óptica, que os pintores encontraram as regras da perspectiva. A natureza figurada nas ilustrações da alegria cavaleiresca não é estruturada pelo cálculo, como o são as basílicas românicas e as catedrais. O seu espaço dispersa-se

na descontinuidade de olhares agudos, lúcidos, mas múltiplos. As primeiras tentativas para construir racionalmente uma paisagem não foram parisienses, mas italianas.

Na Itália, a ala móvel do franciscanismo professava a pobreza em espírito e lançava o anátema contra a investigação científica. As Universidades ficaram, no seu conjunto, impermeáveis ao ockhamismo e continuaram a comentar Aristóteles e Averróis. Ficaram-se na antiga filosofia, até que apareceu em Florença, subvertedora mas tardia, a mensagem de Platão. Todas as conquistas científicas do século XIV, excepto as dos médicos, operaram-se por consequência fora das escolas italianas. Os mestres de pensamento deste país, os prelados e os frades pregadores por quem o escol da sociedade urbana acedia ao saber escolar e que redigiam os programas iconográficos dos empreendimentos de decoração, propunham a imagem dum universo conceptual e uno, coordenado em todas as suas partes. Na península, porém, a linguagem dos artistas, renovada nas fontes da pintura antiga, descobrira, mais cedo do que em outros lugares, os antigos processos da ilusão. À grande arte teatral das representações da majestade civil e da imitação de Jesus Cristo convinha um cenário simples de símbolos, alguns sinais elementares que colocavam a acção dramática no seu lugar. Esta arte utilizou, por consequência, como o haviam feito a arte românica e a pintura de Bizâncio, um vocabulário abstracto. Implantou ao redor das suas personagens ideias de árvores, de rochedos, de construções e de tronos. Mas uma vez que se tratava agora de um teatro, era preciso que os elementos do cenário fossem ordenados racionalmente num espaço fechado, delimitado por um enquadramento, e que não surgissem, diante da verdade dos actores, numa irrealidade demasiado discordante. Sobre o vasto palco do seu drama, Giotto dispunha as figuras de Deus e dos santos numa materialidade plástica que lhes dava o peso e a presença corporal das estátuas. Mas importava ainda dispor em redor delas uma certa profundidade de campo. Giotto não procurou rodeá-las de atmosfera, tal como não procurou abrir o muro por trás delas para a fuga duma paisagem. Mas, pelo menos, quis pelos artifícios duma perspectiva ainda balbuciante que a imagem dos objectos simbólicos que localizavam a narrativa tomasse aos olhos dos espectadores a aparência de se desdobrar na terceira dimensão. A transferência, inerente à expressão teatral, que substituía então a expressão litúrgica, excluía a intrusão brutal do realismo. Convidava, em compensação, numa abstracção quase aristotélica do acidente e do movimento, a não desprezar as leis ópticas. Elas abriam os caminhos da ilusão.

Giotto estava longe de procurar o verismo. Contudo, poucos anos depois da sua morte, Bocácio louvava-o pela destreza em figurar a realidade: «A natureza não produz nada que ele não tenha pintado semelhante a ela e mesmo idêntico, de tal maneira que muitas vezes os homens se enganam vendo as coisas que ele fez, tomando por verdade o que é pintura.» Ora, a verdade de que fala Bocácio não é a verdade transcen-

dente, e, por natureza, ele está a entender as aparências do mundo. Entretanto, também os mecenas italianos se tinham aberto à curiosidade pela natureza das coisas. Esperavam da arte que passasse a apresentar-lhes uma ilustração verídica do real.

É aqui que se deve fazer intervir a influência duma mentalidade a que não se poderá chamar burguesa sem trair as suas aspirações profundas, mas que era partilhada, com os práticos da medicina, do direito e da gestão pública, por todos os homens enriquecidos pelo trabalho que se tinham instalado no poder nos senhorios urbanos. Estes práticos não haviam frequentado as Universidades. Mas tinham adquirido no seu mester uma acuidade visual indispensável para avaliar ao primeiro relance a qualidade dos números objectos da *mercatura*. Os seus negócios, dispersos por toda a parte, exigiam-lhes uma vista de conjunto do mundo, exacta e precisa. Tinham o sentido do número e para eles a palavra *ratio* designava também uma operação de contabilidade. Estes homens quiseram que o cenário das cenas pintadas reflectisse mais fielmente a realidade do mundo, conservando a coerência, a unidade e a profundidade de campo teatrais. As alegorias do Bom Governo são conceitos. Estão situadas na abstracção cénica. Mas, em baixo, ao nível das curiosidades profanas, apareceu em Siena, para um senhorio colectivo de mercadores de panos e de especiarias e de manejadores de fundos, no mesmo momento em que Giovanni Villani utilizava, para descrever a cidade de Florença, os métodos da estatística, a primeira paisagem racionalmente construída. Forneceu um modelo. Após as desordens da peste, os imaginários da Lombardia inspiraram-se nele. Transportado em seguida de Milão a Paris, permitiu aos irmãos Limbourg, herdeiros da visão realista, fragmentária mas mais carnal, da imaginária de cavalaria, figurarem na sua verdade a natureza. Esta já não é um labirinto, um entrelaçado de interstícios, onde podemos insinuar-nos, perder-nos no mistério, de conquista em conquista, de surpresa em surpresa, para esbarrar finalmente no simulacro de céu que a fecha como uma tapeçaria. Jogando através da espessura da atmosfera, a luz rompe em profundidade o pano de fundo do teatro. Reúne os olhares descontínuos lançados sobre as coisas numa unidade que, contudo, não tem limites.

★

Paris apaga-se no limiar daquilo a que os historiadores da cultura europeia chamaram o Renascimento. Avignon e Roma também. As vanguardas da nova arte instalam-se em Florença e na Flandres. Simples acaso da política: o papado romano enfraqueceu no caos do cisma; as discórdias familiares, o motim, a guerra estrangeira desconjuntaram e dispersaram a corte dos Valois. Esta transferência acidental não libertou porém a criação artística do enquadramento do mecenato principesco que durante todo o século a governara. É certo que as cidades mais prósperas do mundo cobriam então a Toscânia e a Flandres. Mas Paris, Avignon, Milão, onde

ainda não há muito tempo desabrochara a arte cortês, haviam sido no seu tempo as encruzilhadas principais do comércio e as metrópoles mais povoadas. Como os irmãos Limbourg, Jan van Eyck é um pintor de corte, o moço de câmara dum duque. E se lhe sucede executar encomendas de homens de negócios, estes estão, tal como ele, ao serviço dum príncipe e gabam-se de pertencer à sua casa. Imitam os gostos do amo. Para que a arte flamenga, até aqui provincial, viesse colocar-se bruscamente na linha avançada das conquistas pictóricas, foi preciso que os príncipes das flores de lis que haviam herdado a glória e a fortuna dos reis de França, os duques de Borgonha, estabelecessem na Flandres o seu poder, aí tivessem a sua corte e aí reunissem os melhores artistas que não tinham já emprego em Paris. E o grande século florentino começou quando abrandaram as desordens introduzidas na aristocracia urbana pelas grandes mortalidades, quando o escol do patriciado se tornou de novo uma sociedade firme, um grupo de herdeiros educados na cultura e numa cultura de inspiração cavaleiresca; Florença tornou-se o foco irradiante da nova arte no mesmo momento em que a república, insensivelmente, se transformava em principado, onde o senhorio desligava para as mãos dum tirano, que os seus filhos se esforçavam por apresentar, mais tarde, como o mais magnífico dos mecenas. Em Bruges, na Toscânia, os padres não tinham menos poder em 1420 do que haviam tido antes. Nem tinham mais. A arte continuava a ser reflexo do ideal do príncipe. A transferência geográfica não significou ruptura. Quando muito, interrompeu o esforço da síntese gótica. Acusou duas tendências divergentes que passaram a opor-se vigorosamente.

Em torno dos duques de Borgonha, em Dijon, depois nos Países Baixos, a audácia dos escultores precedeu a dos pintores. Em Florença também, tal como cem anos antes Nicolau Pisano abrira os caminhos de Giotto. Mas todas as pesquisas levam à pintura, à de Van Eyck, à de Masaccio. Van Eyck leva à mais fina acuidade a visão analítica do ockhamismo, atenta à singularidade de cada objecto. Contudo, após os irmãos Limbourg, consegue juntar as suas múltiplas observações, reunir a diversidade das aparências visíveis num universo de que o princípio luminoso dos teólogos de Oxford faz a coesão. Esta luz, que é o sopro do Espírito, a luz dos místicos de Groenendael, e que já os pintores de Colónia tinham tentado colocar no seio do jardim cerrado da Virgem Maria, repele a parte de bruma das evasões cavaleirescas. O jogo das sombras envolventes, as trocas de reflexos entre os espelhos e as pedras preciosas no espaço das câmaras reclusas, as irisações que nascem no ar livre da penetração luminosa no seio da atmosfera, instalam na verdade e na unidade o espectáculo do real, quando Masaccio, para exprimir um cristianismo estóico que nem as fantasias nem a iluminação mística satisfazem, um cristianismo de austeridade, de equilíbrio e de domínio de si, regressa à majestade giottesca. Expulsa os supérfluos do arabesco, não se demora nos acidentes dos fenómenos nem nas modulações da luz. No seu país, os arquitectos,

sensíveis à sobriedade das massas e ao prestígio da pedra nua, mediam não só os objectos mas o espaço, isto é, o vazio, e ordenavam-no em simplicidade geométrica. Como eles, como Donatello, que reveste o rosto dos seus Profetas de todos os tormentos do homem, Masaccio figura a *virtù*, cujo sentido os humanistas tinham encontrado nas letras romanas, na monumentalidade das estátuas do Império. Para ele, a pintura é já «coisa mental». E o real que ele pinta, opostamente à visão de Van Eyck, é o da abstracção, o dos conceitos de Aristóteles. Mostra um universo lógico, que a sua arte dispõe na claridade da razão, a qual também é medida e cálculo.

Entretanto, o ockhamismo de Van Eyck e o peripatetismo de Masaccio confluem para um sentido comum da grandeza do homem. Um e outro colocaram o homem no centro da sua criação. O homem novo: Adão e Eva. No corpo de Eva, Van Eyck descobre e penetra pelo olhar os sabores da natureza sensível. Compõe com as suas colinas, com as sombras que as acariciam, com as suas vegetações, uma paisagem maravilhosa, mais persuasiva ainda do que a da *Adoração do Cordeiro*. E o casal doloroso de Masaccio propõe à meditação religiosa, em lugar de Jesus pregado na Cruz, a imagem do homem crucificado no seu destino.

Neste momento da história das artes, a verdadeira novidade está, porém, ainda noutro lugar. Jan van Eyck trabalhava por encomenda. Executara o retrato de cónegos, de prelados principescos, dos magnates da finança que dirigiam em Bruges as filiais das grandes firmas florentinas. Um dia, decidiu pintar o rosto de sua mulher. Não sob os traços duma rainha, de Eva ou da Santa Virgem. Em sua simples verdade. Ora, esta mulher não era uma princesa. O seu rosto só tinha valor para o autor. Nesse dia, o artista de corte acedia à independência. Conquistara o direito de criar livremente, para seu prazer. Nesse momento, em Florença, quando Ghiberti se dispunha a redigir *Comentários* sobre a sua obra, como César sobre as suas vitórias, Masaccio colocava o seu próprio rosto entre os dos apóstolos do *Tributo*. Um rosto de homem. Também o rosto da liberdade do artista.

IMAGENS

1

Raul Glaber escreve imediatamente antes do meio do século XI. Percebe em redor de si todo um rumor de progresso. É monge: para ele, esse progresso só pode ser espiritual. Todos os edifícios que acabam de ser construídos, todos os que se levantam da terra, vê-os ele como tecendo essa túnica de pureza que a cristandade, reconciliada com o seu Deus, pode enfim vestir. Para nós, esta floração é, com toda a evidência, um dos primeiros efeitos do crescimento. Estas paredes foram erguidas por exércitos de trabalhadores de pedreira, carreiros, canteiros e alvenéis. À custa de dinheiro. Não foram nem camponeses sujeitos a corveias, nem doadores oferecendo o seu trabalho a Cristo que removeram estas massas enormes de material para com elas afeiçoar as moradas de Deus, mas profissionais, operários que reclamavam salário. Sabiam-no bem os cronistas quando colocam na origem de grande número destas reconstruções a descoberta fortuita, e por consequência miraculosa, dum tesouro. O bispo Arnoul d'Orléans queria edificar rapidamente a sua nova igreja: «Um dia que os pedreiros, para escolher a localização dos alicerces da basílica, sondavam a solidez do solo, descobriram uma grande quantidade de ouro»; entregaram-na ao prelado; um pastor precedente, diz-se, quando da edificação da catedral primitiva, escondera ali essa reserva de numerário na previsão duma renovação futura. O que devemos entender, em verdade, é que as comunidades religiosas puseram então em circulação uma parte do ouro e da prata acumulados nos tesouros ou trazidos pelos cavaleiros das suas expedições aos confins do Islão. A maior parte do nume-

rário devorado pelas obras de Cluny vinha, como se sabe, de Espanha. As obras-primas da arte românica nasceram do primeiro grande esforço financeiro da nova Europa.

A riqueza ia sobretudo para os mosteiros. Foi sobretudo aí que se construiu. E em primeiro lugar a morada dessa grande família, solidamente enlaçada, próspera, largamente dotada de terras e servida por uma abundante domesticidade, que constituía cada comunidade beneditina. Esta casa comunica com o mundo exterior. No seu limiar há construções que acolhem os peregrinos; perto da hospedaria alojam-se os grupos de servidores; e é aí que as corveias dos rendeiros trazem os frutos dos domínios e o produto das rendas, acumulam nos celeiros as reservas de alimentos. Contudo, poucos religiosos se aventuram até esse lugar de contacto com o século e os seus perigos. Normalmente, os frades vivem fechados, cortados do mundo por um muro que renunciaram a transpor. O espaço monástico é, por princípio, interior e fechado.

★

O CLAUSTRO
Ilust. 5

Rodeado por todos os lados pelos edifícios colectivos — a sala de reunião, o refeitório, o dormitório —, o claustro está no centro deste universo fechado. Uma ilha de natureza, mas rectificada, separada do mundo mau que a rodeia, um lugar onde o ar, o sol, as árvores, os pássaros, as águas correntes reencontram a frescura e a pureza dos primeiros dias do mundo. As proporções deste pátio interior exprimem que ele participa nas perfeições que a terra deixou de conhecer desde a queda de Adão. Quadrado, coordenado com os quatro pontos cardeais e com os quatro elementos da matéria criada, o claustro arranca um lanço do cosmos ao desregramento que naturalmente o afecta. Restabelece-o em proporções harmoniosas. Aos que escolheram retirar-se para ele, fala a linguagem acabada, cumprida do outro mundo.

No seio da morada comunitária, este espaço preservado, onde o próprio senhor protector entra muito raramente, único sítio não afectado a funções determinadas, é o lugar onde se medita sobre os mistérios de Deus, onde se avança para o conhecimento. O chefe da comunidade reúne aí os monges ao fim da tarde, para o sermão. Aqui se realizam os exercícios propriamente escolares, a leitura, a lenta meditação dos textos no intervalo das salmodias.

O que a arquitectura e a decoração ensinam é então prolongado pela imagem. Pintada nas páginas do livro que cada um dos monges recebe no início da Quaresma para, durante um ano, o ler e reler em voz alta, a imagem associa-se às palavras. A pintura também profere. Ligada ao texto, fornece de cada palavra, de cada versículo, de cada sequência, equivalências visuais que ajudam a penetrar o seu sentido, a deslizar de um para o outro dos sentidos múltiplos, dos sentidos moventes, e que põem em relação a Escritura com o espectáculo do mundo.

Ilust. 10

AS FORÇAS
DO MAL

Esculpida nos capitéis do claustro, a imagem preenche uma outra função. Aqui é principalmente prevenção. Lembra a presença das forças hostis que espreitam o homem, que lançam armadilhas diante dos seus passos, que lhe barram o caminho, que se esforçam por desviá-lo, por contrariar o seu progresso para a salvação. Convém, com efeito, que a alma não adormeça na quietude: o claustro não é um asilo inviolável. Que ela se mantenha precavida, atenta aos perigos. Porque toda a omnipotência de Deus choca contra um adversário que lhe resiste, Satanás, o demónio. O Inimigo.

A arte imperial, a arte clássica não figuravam o diabo. A arte monástica instala-o à boca do palco. Acolhendo as crenças que os clérigos carolíngios se tinham esforçado por rechaçar, o cristianismo dos monges anexou todo um folclore funerário. Deixa-se invadir por um universo nocturno. Os próprios lugares conventuais, como ele sabe, são frequentados pelos demónios. Para frustrar as suas ciladas, os costumes cluniacenses prescrevem que se tenha sempre uma luz no dormitório. Estas claridades não os impedem de aparecer «à noite, à hora a que se toca o sino para as matinas». Raul Glaber viu Satanás por três vezes. Ora, este monge não era um espírito vulgar, nem duma anormal credulidade. Quem, entre os frades de Cluny, não tivera a experiência de tais encontros?

Ilust. 35

Aos monges que tentam vencer o seu terror e descrever o que viram, o diabo não apresenta o rosto de sedução que a psicologia menos fruste do século XIII lhe reconhecerá. Não cativa: sacode, persegue. É um monstro que nasce do pesadelo. Exactas coincidências ligam a visão de Raul Glaber aos vultos desgrenhados, armados de garras, que vemos nos capitéis de Saint-Benoît-sur-Loire ou de Saulieu, escondidos por trás dos objectos enganadores que manejam e que quase sempre são mulheres. Para representar o Inimigo, os escultores e os pinto-

res empregaram duas escritas. A primeira, linear, sinuosa, vinda directamente de certas decorações bárbaras, parece própria dos povos dos mares do Oeste, da Irlanda, da Inglaterra e da Escandinávia. Não havia qualquer base romana nestas regiões, que não tinham conhecido, a não ser por reflexo, o retorno ao classicismo imposto pelos imperadores. O cristianismo inserira-se, sem os perturbar, nos mitos e nas formas estilísticas da cultura indígena. No portal das igrejas de madeira da Noruega, como nas miniaturas das oficinas de Winchester, Satanás toma naturalmente lugar entre os encantamentos florestais da feitiçaria e das lendas, ao passo que nos claustros da Catalunha, de Castela ou do Rouergue a imagem do mal se encorporava nas formas sólidas da fábula antiga. As cenas de caça, que, com um espírito completamente diferente, tinham decorado as paredes dos sarcófagos do Baixo Império, serviram para figurar as lutas de que a alma humana é teatro. Centauros e quimeras perseguiram-se entre os enrolamentos duma flora ordenada. Os artistas dessas províncias procuraram também dar corpo a fantasmas mais estranhos, às criaturas aladas que o Oriente inventara e se viam bordadas nos tecidos esplêndidos com que eram envolvidas as relíquias, às sereias, obsidiantes, em que se conjugam as duas naturezas perversas, estreitamente parentes, a da mulher e a dos animais imundos que se agitam e rastejam no lodo dos pântanos.

Ilust. 3

Ilust. 7

★

O SANTUÁRIO

Ilust. 16

Encostada a um dos tramos do claustro, ligada ao dormitório, pois que os frades têm em plena noite de celebrar o ofício, ergue-se o último reduto contra as tentações: a igreja. Lugar principal afectado à primeira das funções monásticas, a oração comum, mas também à oração privada. «Depois do ofício divino, prescreve a regra de S. Bento, todos os irmãos sairão em profundo silêncio e terão para Deus a reverência que lhe é devida: de sorte que se acontecer querer um irmão orar em particular, disso não seja impedido pela importunidade de outrem. Aliás, se em outros momentos um monge desejar fazer secretamente a oração, que simplesmente entre e ore.» Nos nossos dias, é raro que os edifícios conventuais construídos no século XI estejam ainda de pé. Eram frágeis, como o eram os palácios dos maiores senhores. Mas a igreja, essa, ficou.

Construí-la, com efeito, construí-la sólida, soberba, de belas pedras ajustadas, fora a primeira tarefa e a última. A fim de que o acto litúrgico pudesse desenrolar-se em plena magnificência, a fim de que, sobretudo, o edifício contivesse no seu próprio corpo os sinais principais pelos quais a arte do construtor, paralela à do músico, se esforça por tornar perceptíveis as ordenações do universo. Pela pintura e pela escultura, nunca se atinge mais do que um reflexo do invisível, ao passo que, deste, exige a igreja proporcionar a mais completa significação. Esta construção pode cooperar na revelação do divino, como as sequências da liturgia, como a análise do texto sagrado. Deve formular um conjunto de símbolos que impregna insensivelmente o coração daqueles cuja oração rodeia. Representação global do cosmos e desse microcosmos que é o homem, isto é, de toda a criação, mostra por consequência o próprio Deus, que não se quis diferente do que criou.

Pela maneira como se estabelece no espaço, a igreja fornece já essa imagem. É orientada, virada para a aurora, para as primeiras claridades que vêm dissipar as ansiedades nocturnas, para essa luz que em cada dia, nos frémitos do alvorecer, o ciclo da liturgia saúda com o louvor ao Eterno. Situa-se desta maneira de frente para a esperança, para a ressurreição e, pela posição que ocupa em relação aos quatro pontos cardeais, a igreja dirige a procissão dos homens para a glória da Parusia. A planta é também um sinal. Claro que em grande parte é determinada pelas necessidades da circulação litúrgica. As áleas paralelas, as escadas, o semicírculo dos deambulatórios, as comunicações propostas pelos transeptos estão dispostos para ordenar o desenrolar das cerimónias, o encaminhamento dos peregrinos para as relíquias, o vaivém dos monges desde o claustro ao lugar das suas orações. A igreja é em primeiro lugar funcional. A sua estrutura responde à dinâmica interna dos exercícios da oração colectiva que tem por missão abrigar. Mas é também simbólica. O cruzeiro que forma a armadura da planta basilical e as inflexões da cabeceira invocam a cruz. Mais em profundidade, contêm uma imagem do homem, do homem carnal, de Deus, que o criou idêntico a si mesmo, do Filho do Homem, crucificado, em quem se unem as duas naturezas, desse homem ao mesmo tempo temporal e espiritual, cujos braços se abrem no tramo do transepto, cuja cabeça é abrigada pela ábside e cujo ponto crucial

Ilust. 2

é ocupado pelo coro. O espaço central do cruzeiro é quadrado, como o claustro. A sua forma figura os quatro elementos do universo terrestre. Mas, como os baptistérios e as capelas palatinas, esse quadrado é o ponto de partida duma ascensão. A palavra de Deus é o instrumento dela. O cruzeiro do transepto acolhe frequentemente, esculpida nos quatro cantos, nos suportes da cobertura, a imagem simbólica dos quatro evangelistas. Cobre-o uma cúpula, isto é, a imagem circular da perfeição celeste.

Ilust. 6

Finalmente, pelas relações aritméticas que ligam cada um dos elementos a todos os outros, o monumento exprime a ordem de Deus. As noções-mestras do conhecimento estão, com efeito, inscritas nos números. Para os iniciados que são os homens da alta Igreja, quatro é o número do mundo, cinco o do homem. Dez, suma de todos os números, expressão do perfeito segundo Pitágoras, é o sinal de Deus. As basílicas monásticas mais complexas, Tournus ou Saint-Benoît-sur-Loire, tal como as mais simples igrejas das paróquias rurais, foram construídas sobre uma trama de acordos matemáticos. Os que as construíram quiseram que elas fossem, a exemplo das salmodias gregorianas, representações proféticas da harmonia divina.

ABÓBADAS

A inovação principal da arquitectura que floresce ao sul da Gália, no império cluniacense, no domínio onde o feudalismo triunfante abafava pouco a pouco o que restava da cultura carolíngia, reside no emprego sistemático da abóbada. Os construtores da idade precedente não ignoravam este processo de cobertura. Tiveram de empregá-lo nas construções que o desenvolvimento da liturgia e do culto das relíquias fizera acrescentar, desde o século VIII, às basílicas francas. O pórtico e a cabeceira haviam-se tornado construções de dois andares. No seu nível superior realizaram-se importantes cerimónias. Fora preciso, portanto, à entrada da igreja e na cripta, substituir a coluna pelo pilar e a cobertura de madeira pela abóbada. A nave do espaço basilical continuava entretanto a ser coberta de madeira. Assim ficou durante o século XI em todas as regiões fiéis à tradição imperial, na Germânia, na Lorena, na Ilha-de-França, na Nêustria normanda, também na Itália, e por mais tempo que noutros lugares. Foi talvez nos mosteiros da Catalunha que nasceu a intenção de abobadar inteiramente o santuário. Aqui ganha o seu sentido a contribuição cultural duma província que era fecundada pela influência das cristan-

Ilust. 4

Ilust. 2

dades moçárabes, que era vivificada, nas alturas do ano mil, por um afluxo de ouro duma excepcional abundância, onde a tradição carolíngia, enfim, assentava na latinidade viva. Oliba, abade de Ripoll e de Cuxa, esteve sem dúvida na origem das tentativas de que procedem a igreja de Sant Martí del Canigó, construída a partir de 1001, e o admirável conjunto de Sant Pere de Roda, consagrado em 1022. Experiências muito precoces foram igualmente feitas na Borgonha: em Tournus, em Saint-Bénigne de Dijon, em Cluny sobretudo. Em 955 tinham começado as obras duma igreja, destinada a substituir o primeiro oratório da comunidade cluniacense; consagrado em 981, este edifício foi em seguida inteiramente abobadado.

A crónica relata que em Vézelay as abóbadas da nova nave foram construídas cerca de 1135 para substituir uma cobertura de madeira que o incêndio destruíra. Seria menosprezar singularmente os homens que criaram a estética românica, explicar por uma simples preocupação de segurança o imenso e difícil empreendimento, todos os tacteamentos, os reveses, todos os esforços desenvolvidos para lançar abóbadas de berço sobre as naves principais, para compensar as descargas destas fazendo abóbadas de arestas nas colaterais, para desenvolver as tribunas, para equilibrar as cúpulas. Devemos, em verdade, ver na abóbada um dos elementos cardeais da linguagem que os monges do Ocidente criaram na época, linguagem que queria ser expressão do mundo, natural e sobrenatural, que era ao mesmo tempo pesquisa, via de iniciação, itinerário para uma apreensão menos irrisória das realidades invisíveis. Talvez os abades beneditinos, na hora em que a Igreja monástica alargava as suas funções funerárias e ganhava assim o favor dos povos, tenham procurado espalhar no conjunto da igreja a atmosfera escura, matricial, onde, sob as abóbadas da cripta e do pórtico, se desenvolviam os ritos dos funerais, anunciadores da ressurreição. Em todo o caso, não se pode duvidar que, com a substituição da madeira pela pedra nas coberturas, o edifício tenha querido conquistar, no seu próprio material, uma unidade substancial que o tornasse mais apto a significar o universo, ele mesmo total unidade na vontade divina. Por outro lado, e acessoriamente, a abóbada melhorava os valores acústicos dum edifício cuja função primordial era conter um canto coral. A abóbada, finalmente, e sobretudo, introduzia nos ritmos arquitecturais o círculo, isto é, uma imagem do tempo circular, uma

Ilust. 8

linha perfeita, infinita, logo, o mais claro símbolo da eternidade, desse céu de que a igreja monástica queria ser a antecâmara.

★

CLUNY

Foi na orla do século XII, na nova abacial de Cluny, que chegou à plenitude a arquitectura monástica, isto é, a mais alta das artes desse tempo. Da obra quase nada resta hoje. Era gigantesca, concebida para uma família imensa: a comunidade reunida na casa-mãe contava mais de trezentos monges quando o abade Hugo, em 1088, começou a construção, desejando mais magnífica ainda a celebração litúrgica e julgando para isso a segunda igreja, esplêndida, a de Odilon, demasiado mesquinha.

Era uma visão ambiciosa. Um edifício com mais de cento e oitenta metros de comprimento. Altos pilares para que os monges, escapando como de uma prisão às disciplinas do claustro, pudessem dilatar a alma e aceder, nas cerimónias do coro, à percepção dos esplendores divinos. Imagem do céu, a basílica seria abobadada. Seria, no entanto, tão luminosa como as igrejas da tradição imperial.

Do monge Gunzo que, pela inspiração de S. Pedro, de S. Paulo e de Santo Estêvão, concebeu a planta, conta-se que foi um «admirável salmista». Com efeito, compusera o santuário como mais tarde os polifonistas compuseram os motetes e as fugas. Uma unidade de módulo de cinco pés romanos serviu de base a combinações complexas de relações aritméticas. Essas relações numéricas exprimiam o inefável. O número sete comandava as proporções da ábside. As do grande portal assentavam na progressão um, três, nove e vinte e sete. Intervinham sobretudo a série dos números perfeitos de Isidoro de Sevilha e a série pitagórica dos números harmónicos, noção eminentemente musical, considerada como expressão da ordem universal, e sobre isto assentava todo o equilíbrio do monumento. Esta rede de números devia aprisionar o espírito para o atrair a Deus: a abadia era dedicada a S. Pedro, o pescador de homens, e o abade Hugo, diz o seu biógrafo, via a igreja do mosteiro como uma imensa rede própria para capturar as almas. Quisera-a principalmente «habitada pela glória de Deus», e que ela fosse «como o passeio dos anjos».

★

Logo, sumptuosamente adornada. As paredes das igrejas românicas agradam-nos despojadas. Lembremos que, quando novas, estavam cobertas de frescos. Mais frequentemente de tapeçarias historiadas. Todo o comércio de Amalfi assentava no século XI na importação das sedas orientais. Estes tecidos ainda não serviam de enfeite às pessoas, excepto aos reis e aos maiores prelados, nas solenidades em que cada um deles representava, diante do povo reunido, os mitos gloriosos do sobrenatural. Revestiam-se com eles as paredes. Contudo, no interior da igreja monástica, a mais preciosa decoração figurativa concentrava-se em redor do pólo de todo o desenvolvimento litúrgico: em redor do altar e, quando a basílica as abrigava, em redor das relíquias.

Ilust. 9

Ilust. 8

RELICÁRIOS

Quando os imperadores impuseram por toda a parte os usos da Igreja romana, difundira-se um modo de construção de que as cabeceiras românicas tiram as suas estruturas. Procede do edifício de dois andares que o papa Gregório Magno construíra sobre o túmulo de S. Pedro. Dois altares se sobrepunham exactamente: ao nível da basílica, o altar-relicário erguido sobre o próprio sepulcro; imediatamente acima, num espaço que as janelas banhavam de luz, o altar-mor, lugar das cerimónias públicas. De acordo com este modelo, o coro das igrejas de peregrinação está por cima de uma cripta. Em Tournus, em San Salvador de Leyre, estabelece-se segundo uma planta basilical; a de Saint-Bénigne de Dijon, construída no tempo do abade Guilherme de Volpiano, segue a forma redonda dos martírios. Conduzida pelos monges, a coorte dos peregrinos desce até ela. Em certas datas, penetra neste lugar subterrâneo, misterioso, para ver, para tocar os corpos santos, as potências de cura e de esperança que são, para a maior parte dos homens, as verdadeiras divindades, talvez as únicas. Por vezes são tiradas do seu retiro, quando os tempos vão difíceis, passeiam-nas pelos campos, levam-nas ao encontro dos malefícios para os desarmar. Mas a sua morada é aqui, debaixo do chão. As relíquias vivem, escondidas entre as luzes. Repousam no meio dum tesouro. Todas as riquezas do mundo, a prata, a prata dourada, moedas vindas de países distantes, berloques, velhas jóias que os reis em tempos ofereceram, o ouro enfim, acumulam-se em redor delas. No cerne da piedade e das inquietações do século XI — no coração

Ilust. 4

da arte românica — instala-se a obra de ourivesaria de que o monumento inteiro não é mais do que o escrínio: o relicário. A sua forma, ordinariamente, é a de um sarcófago cujas paredes são frequentemente adornadas de imagens discretas, na tradição figurativa das oficinas imperiais. Muitas vezes também o relicário toma o aspecto do fragmento corporal cujos restos contém. É assim que se torna estátua no Sul da Gália.

Os peregrinos de Conques aproximavam-se, fascinados, dum inquietante fetiche, a aparição de Santa Fé presidindo em majestade, toda envolvida em ouro e gemas. Em efígies semelhantes, reviviam os deuses antropomorfos que povos camponeses sem história não tinham deixado de venerar e, do fundo da sua miséria, de encarregar das suas esperanças. Estes «ídolos» escandalizaram o mestre das escolas episcopais de Angers que os viu em 1013. Alimentado de cultura imperial, penetrava numa outra cristandade que abandonava as disciplinas escolares e cujas liturgias se ajustavam complacentemente às crenças indígenas. A decoração das criptas parecia-lhe, efectivamente, «prolongar os ritos de adoração antigamente dedicados aos deuses, ou antes, aos demónios». «Por muito ignorante que eu seja, escreve ele, a coisa pareceu-me muito perversa e contrária à lei cristã, quando pela primeira vez vi a estátua de S. Geraldo colocada sobre um altar, modelada exactamente segundo a forma dum rosto humano; à maior parte dos camponeses que a admiravam, ela parecia observá-los com um olhar perspicaz e, pela reverberação do seu olhar, responder com mais bondade às orações.» Os milagres de Santa Fé, contudo, tranquilizaram-no e, como a tantos outros, fizeram-no acostumar-se à ressurgência da estatuária. Para capturar a religiosidade do povo, a abacial acolheu, com efeito, a estátua. Começou por instalá-la, como uma jóia maior que as outras, na meia luz das criptas.

2

FACHADAS

A fachada de Saint-Denis e das catedrais que dela procedem demonstra o poder do Eterno. A cidade de Deus é o refúgio, o lugar de segurança, onde as milícias celestes mantêm guarnição vitoriosa. Fortaleza inconquistável: as forças malignas, os fermentos de corrupção que ela anula, contra ela não podem prevalecer. A sua silhueta é portanto a de um castelo, dessas torres de pedra que os barões tinham edificado no fim do século XI nas terras do Loire e do Sena. Maciça, quadrada como elas, vigorosamente implantada, a fronte da igreja coloca-se em posição dominante. Como a cruzada, assumindo a vocação militar da sociedade feudal, impele esta pelos caminhos da salvação. A coorte dos reis de Judá, de quem Jesus herdou a soberania terrestre, acolhe o povo fiel no limiar duma cidadela. *Ilust. 13*

Na Nêustria, tradições arquitectónicas muito antigas propunham os elementos desta simbólica do poder. Para construir o antecorpo da sua basílica, Suger pôde ter-se inspirado nas torres sineiras-pórticos da Ilha-de-França, e mais ainda na fachada das abadias normandas cujos chefes tinham servido Guilherme, o Conquistador. Na Normandia de 1080, que lançava em todas as aventuras os seus guerreiros enfiados na loriga, duas torres enquadravam a entrada dos santuários que os duques favoreciam, aonde estes iam buscar os bons padres capazes de reformar a Igreja inglesa e de a manter bem segura. As altas muralhas erguidas em Ely, em Wells, na Inglaterra conquistada, no limiar da casa de Deus, saem do mesmo tronco. *Ilust. 2* *Ilust. 14*

Quando Suger encorporou na mole ocidental de Saint--Denis as torres dos mosteiros de Caen, introduziu no

edifício o princípio da verticalidade que, até ao fim da Idade Média, lança para o céu todas as novas igrejas episcopais. Todavia, as estruturas da ante-igreja que concebera, a ordenação dos três portais, o andar da capela alta, a rosácea que a ilumina, traziam o monumento à horizontal. Sobre a relação entre as duas dimensões da fachada, uma levantada pela ascensão dos contrafortes e das pilastras, a outra sublinhada pelas galerias e pelos frisos, passou a jogar a invenção dos mestres de obra. A fachada, contudo, nunca perdeu o seu aspecto inicial: continuou a ser visão de força e de vitória.

A IGREJA DA CIDADE

Saint-Denis, modelo da igreja gótica, era uma abacial, um edifício concebido para o desenrolar das liturgias monásticas, encostado ao claustro e comunicando com ele pela passagem transversal do transepto. Formava o oratório privado duma comunidade fechada, onde o povo era por vezes admitido, mas onde nunca deixava de ser um intruso, ao passo que a catedral é o santuário da cidade, o do clero e do povo, de que o bispo é mandatário eleito, o pastor. *Clerus et populus:* a catedral, igreja aberta, devia acolher os dois corpos da sociedade cristã. De facto, a reforma da igreja alargara, no final do século XI, a distância que separava o clero dos fiéis e marcara a superioridade do primeiro sobre os segundos. Aos clérigos, no espaço interno da catedral, foi por esta razão reservada a melhor parte e o conjunto do edifício desenvolveu-se de maneira a responder em primeiro lugar às exigências da missão própria deles. Esta não era fundamentalmente diferente da dos monges: como eles, os clérigos da catedral tinham por actividade principal cantar em conjunto a glória de Deus. Por isso, a igreja do bispo, como a do mosteiro, ordenou o seu espaço interior em redor do coro, dispondo corredores de circulação para a marcha das procissões rituais. Quanto ao povo, ficou contido perto da entrada, ou então, como já nas basílicas dos mosteiros de peregrinação, foi instalado por cima das colaterais, em tribunas que dominavam a nave central. Não era mais do que espectador. Assistia ao ofício, não participava nele.

Ilust. 15

O ESPAÇO DA CATEDRAL

Entretanto, a catedral apresentava no seu interior um espaço diferente do da basílica monástica, e isto por duas razões principais. Em primeiro lugar, porque os clérigos não estavam isolados do mundo. Nas terras propriamente francesas, a reforma não reduzira o clero da catedral ao estrito enquadramento comunitário que a

regra canónica impunha na época carolíngia. Os cónegos formavam um corpo, mas flexível. Não viviam juntos num espaço fechado. Aquilo a que se chamava ainda «claustro» nas cidades de França era um bairro vizinho do santuário, onde cada membro do capítulo possuía a sua casa particular. Liberdade de procedimento: não há vida colectiva e, por consequência, não há transepto. Não tendo já função, a nave que cortava perpendicularmente a nave central atrofiou-se: subsiste ainda em Notre-Dame de Paris, mas já não desenha saliências exteriores. O espaço da catedral tende assim para a unidade.

Por outro lado — e isso foi mais determinante —, a nova teologia da iluminação implicava a unidade estrutural. A luz, que aparece simultaneamente como o próprio Deus e como o agente da união entre a alma e Deus, deve encher inteiramente o Reino cujo campo os muros da catedral simbolicamente delimitam. Reduziu-se tanto quanto possível à continuidade o volume interior da igreja. Evitou-se toda a interrupção na sequência dos tramos. Renunciou-se às alternâncias entre os pilares e as colunas. As tribunas desapareceram, pois eram obstáculo à extensão das janelas. Na Sainte-Chapelle, que não é mais do que um relicário, atinge-se a unidade total. Em verdade, a unidade não é menor entre as cinco naves comunicantes juntas da catedral de Bourges.

Ilust. 16

★

OS PÓRTICOS

«Ó vós que haveis dito: 'Eu sou a porta e aquele que por mim entrar será salvo', mostrai-nos com evidência de que morada sois a porta, em que momento e quem são aqueles a quem a abris... A casa de que sois a porta é o céu que o vosso Pai habita.» À invocação de Guilherme de Saint-Thierry, a catedral dá resposta. Jesus é o caminho, e a catedral, corpo de Cristo, abre por todos os lados os seus portais. O seu transepto não tem já outra função que a de dispor ao norte e ao sul do edifício um pórtico tão vasto, tão convincente como aquele que se vira para o poente. Em redor dela as entradas ampliam-se, tornam-se monumentos complexos, quase autónomos. O olhar — que o amontoamento das casas, nas cidades desprovidas de espaços abertos, priva de perspectiva e que mal distingue a decoração das alturas — não vê mais do que eles. Por eles, em todos os lados, a catedral abre-se para a cidade. Para a ensinar. Os pórticos são escolas.

Ilust. 12

Ilust. 13

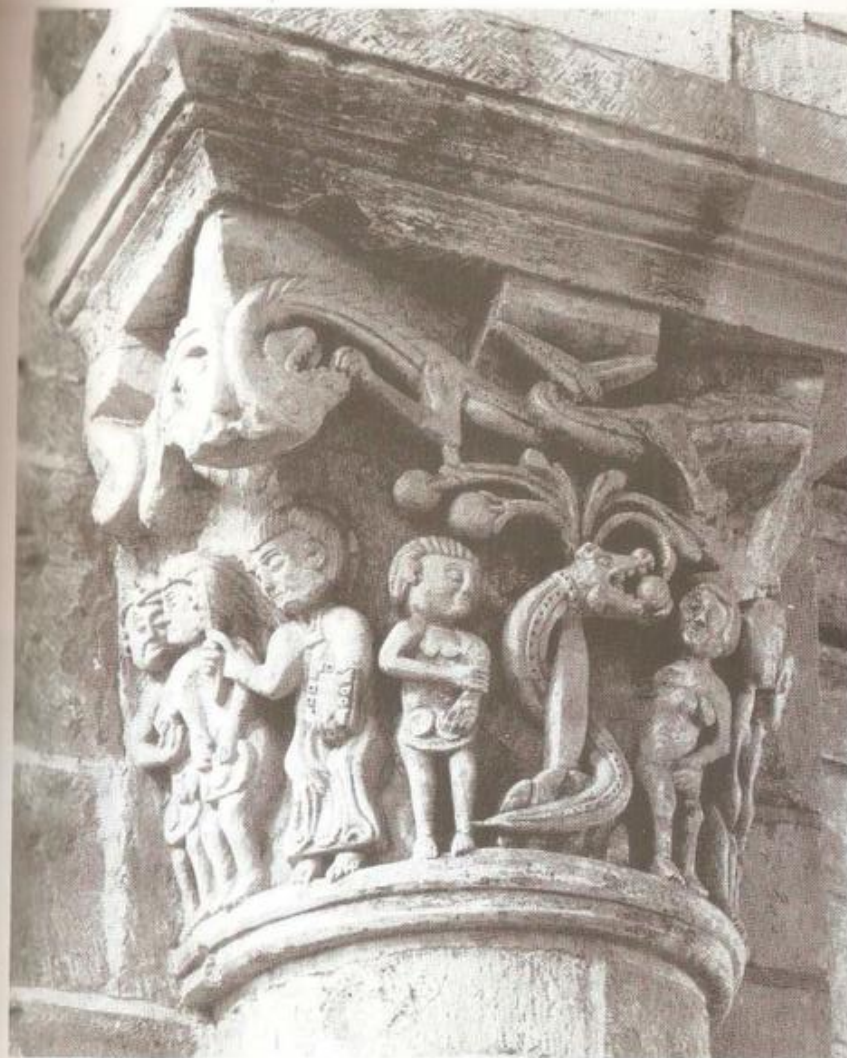
Não falam latim. Têm a missão de vulgarizar a ciência dos doutores e esta tarefa de edificação justifica todas as despesas, a enorme dilapidação de materiais e de trabalho em que se perde o fruto das colectas e das taxas, tantas riquezas extorquidas pelo bispo e pelos cónegos aos mercadores das cidades e aos camponeses dos campos circundantes. Pelos seus pórticos, a catedral assume a sua função pastoral. Espalha a verdadeira crença, consolidada, definida no centro de estudos que abriga.

As igrejas que a haviam precedido situavam na sua parte anterior o lugar dos cultos funerários. Tinham portanto colocado ali a representação do Juízo Final. Esta cena ocupa ainda uma posição central no pórtico da catedral gótica, mas reveste-se aí de disposições novas e novas significações. Um Cristo juiz domina o Portal da Glória que Mestre Mathieu esculpiu em 1188, em Santiago de Compostela. Mas está despojado da irrealidade fascinante que todos os Cristos do regresso tinham mostrado na Aquitânia cluniacense. Ganhou corpo e vida. Porém, Jesus, rodeado pelo coro dos músicos celestes, ainda não desceu ao nível do povo. Aparece como um padre, oficiando nas liturgias divinas, como um rei que fez dispor em redor do trono, tal como para as cerimónias de coroação, todos os adornos do seu tesouro. Esses objectos, aqui, são as relíquias da Paixão. Panos purificadores as protegem; uma coorte de anjos servidores apresenta-as aos olhos dos fiéis como as armas terrestres da vitória de Deus, como os instrumentos da salvação comum.

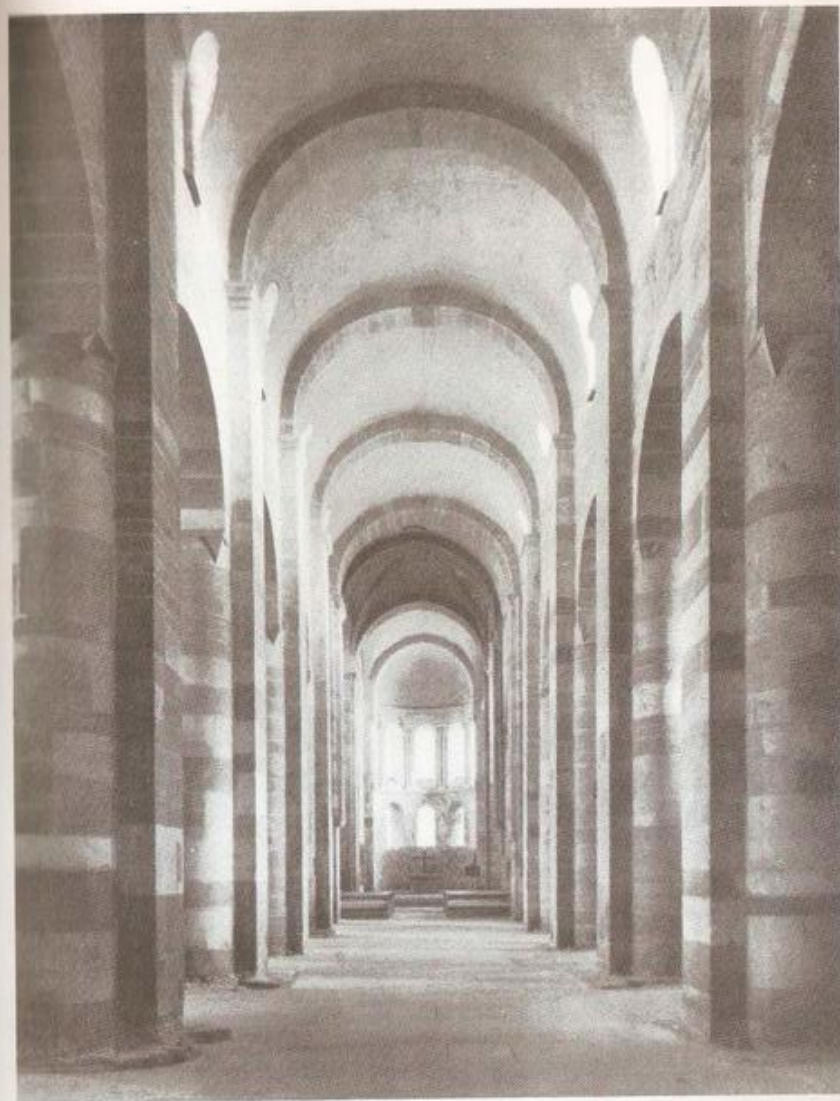
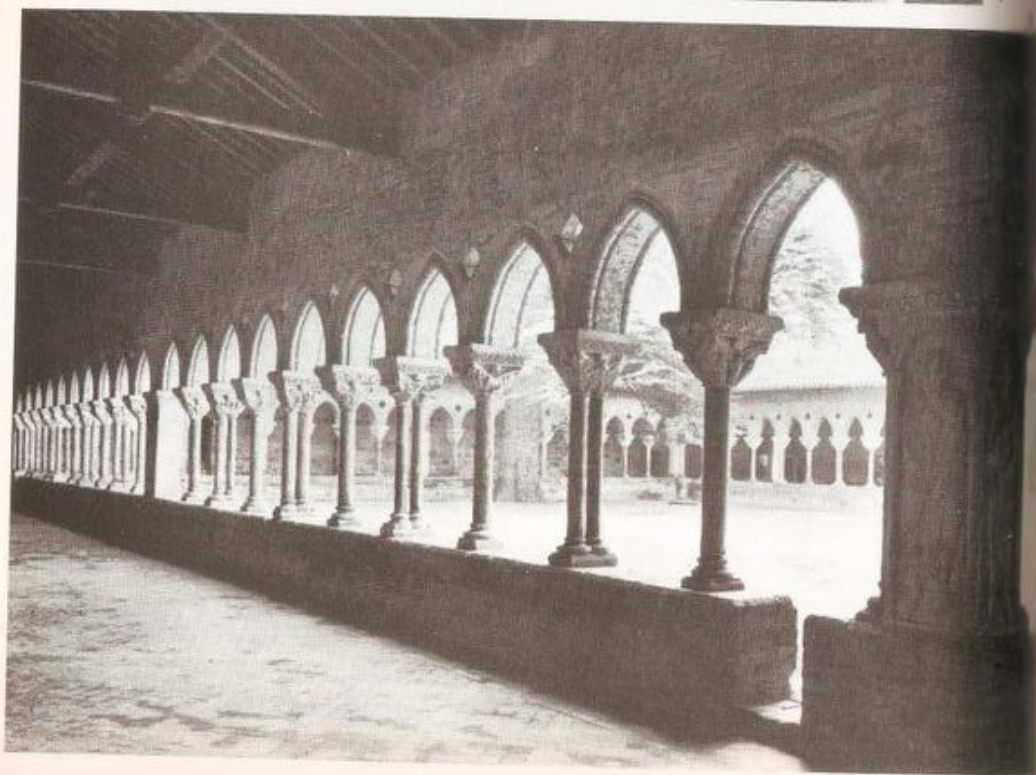
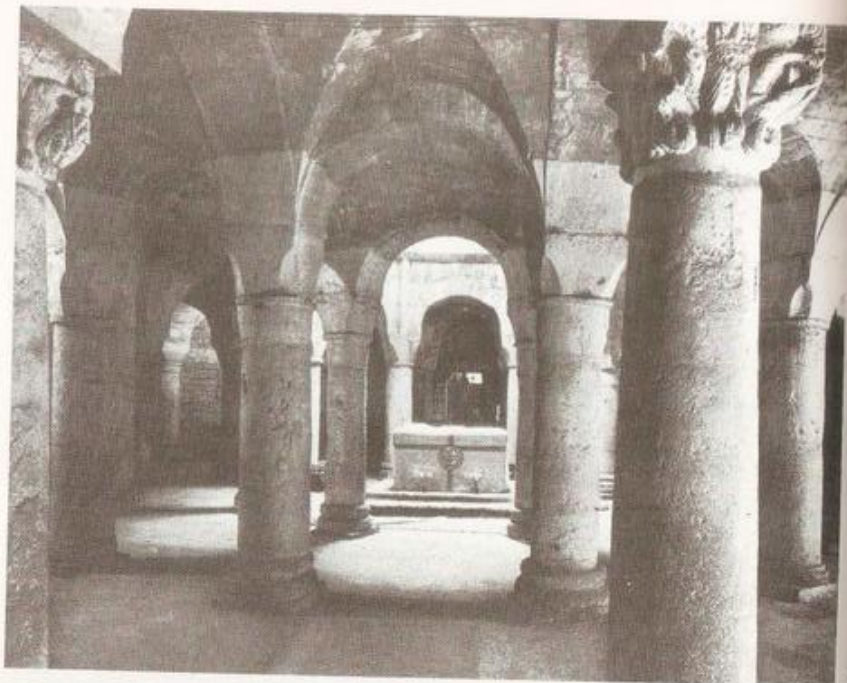
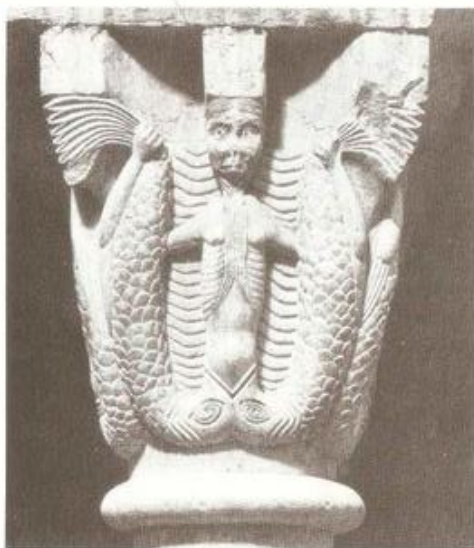
Na França régia, o pórtico das catedrais reúne em muito maior número os figurantes do drama sacro. Participam numa encenação didáctica que tende a representar na sua complexidade todo o dogma católico. De longa data tinham-se empregado os artifícios do teatro para explicar ao povo o sentido das liturgias capitulares. São essas representações peridiódicas que aqui se imobilizam na escultura. No tempo de Natal montavam-se espectáculos em que os recitantes, um após outro, pronunciavam diante dos fiéis as palavras da Escritura anunciadoras da Encarnação. Desempenhavam o papel de Isaías, de Jeremias, de David, de Moisés. Destes dramas paralitúrgicos saem todas as estátuas dos profetas, as de João Baptista, de Simeão, de Isabel, do anjo Gabriel, as dos heróis da História Santa, considerados prefigurações de Cristo: Adão, imagem do filho do homem, o pastor Abel, Noé,

Ilust. 18

1/*O Génesis.* Porta de bronze do bispo Bernward, metade superior esquerda. 1015. Catedral de Hildesheim.

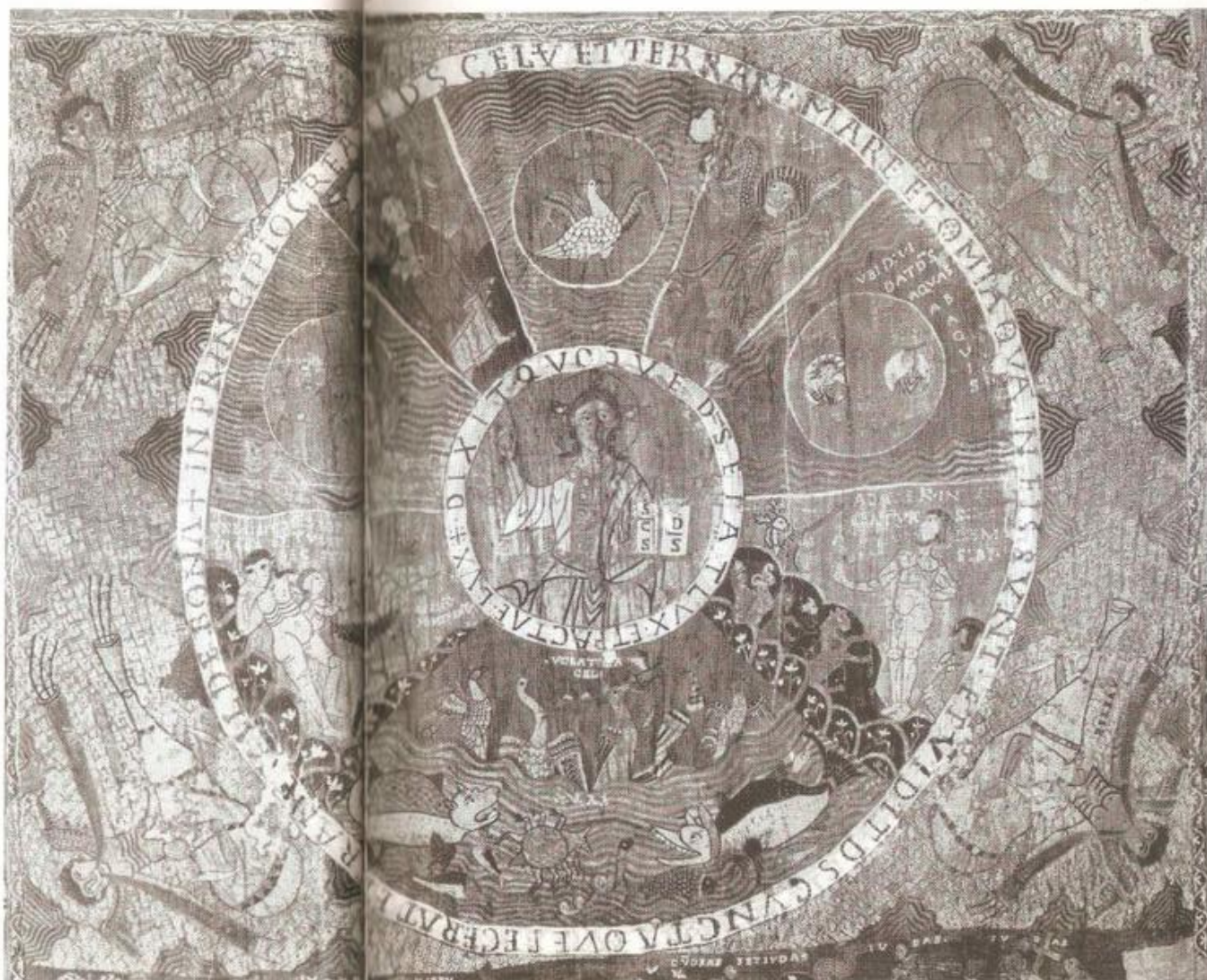
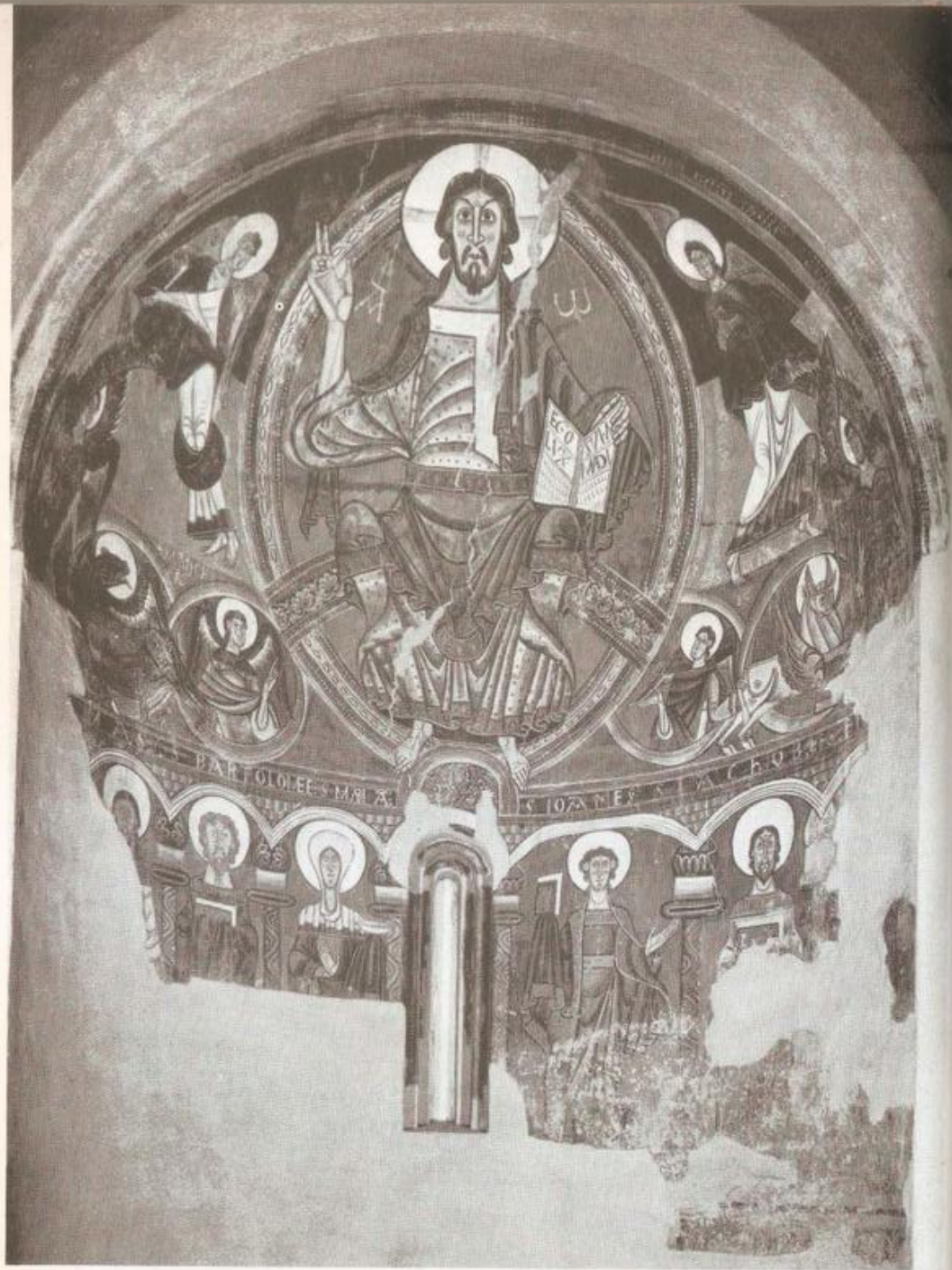
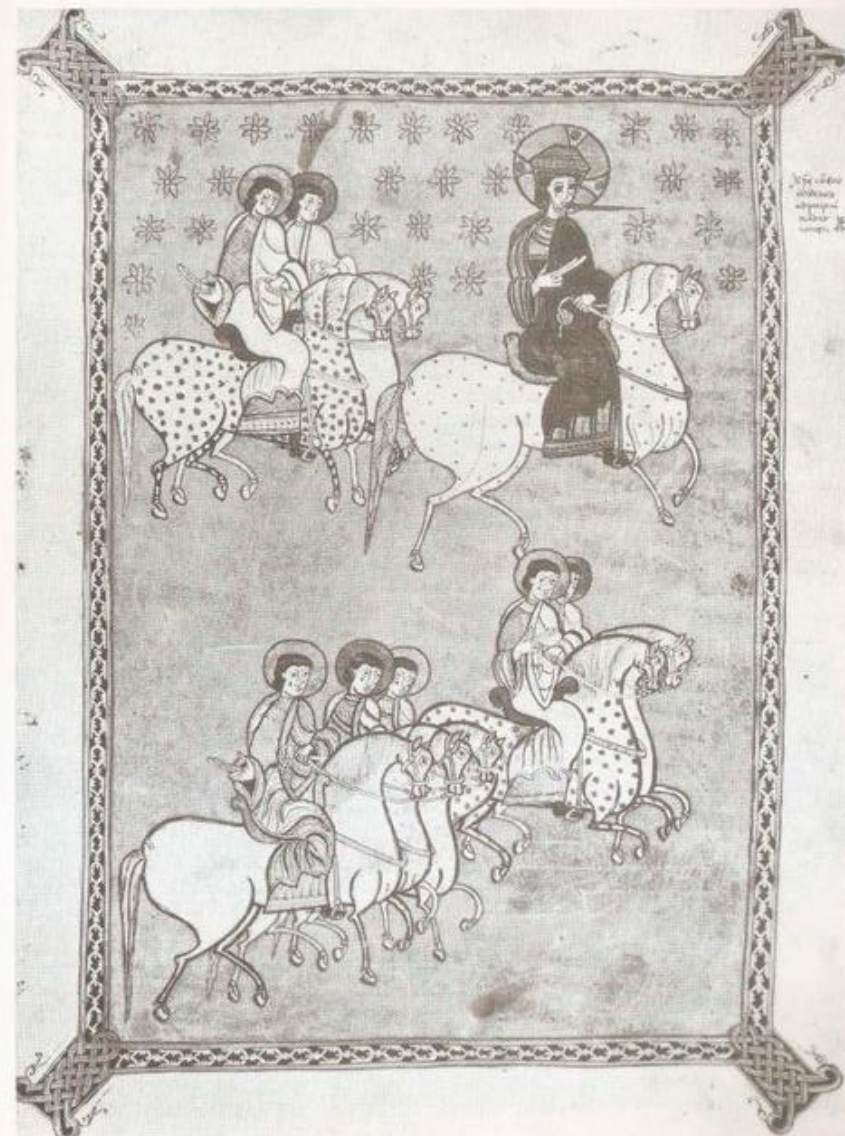
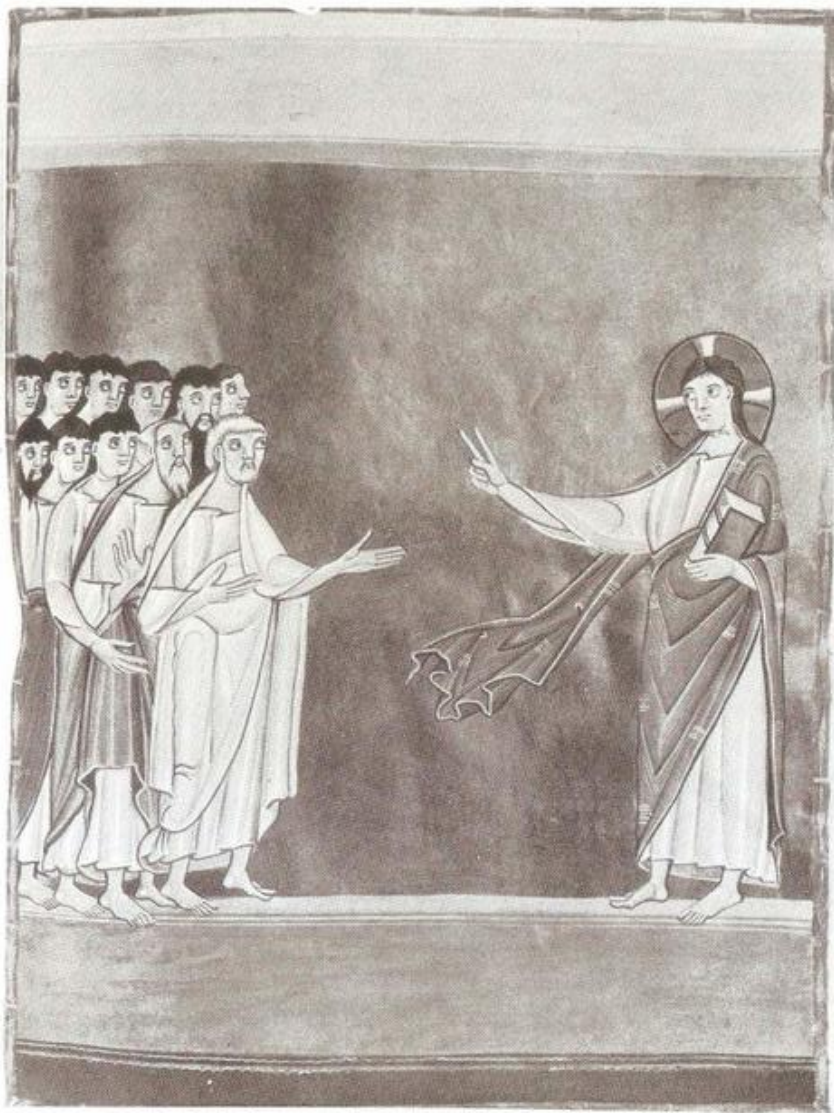
2/Jumièges, igreja da Abadia beneditina. 1040-1067.

3/Saint-Benoît-sur-Loire (O pecado de Adão. Capitel). Século XI.

4

6

4/Dijon, cripta da catedral de Saint-Bénigne. Princípio do século XI.
5/Moissac, claustro da igreja de Saint-Pierre, acabado em 1100.
6/Payerne, igreja abacial. Séculos X-XII.

7

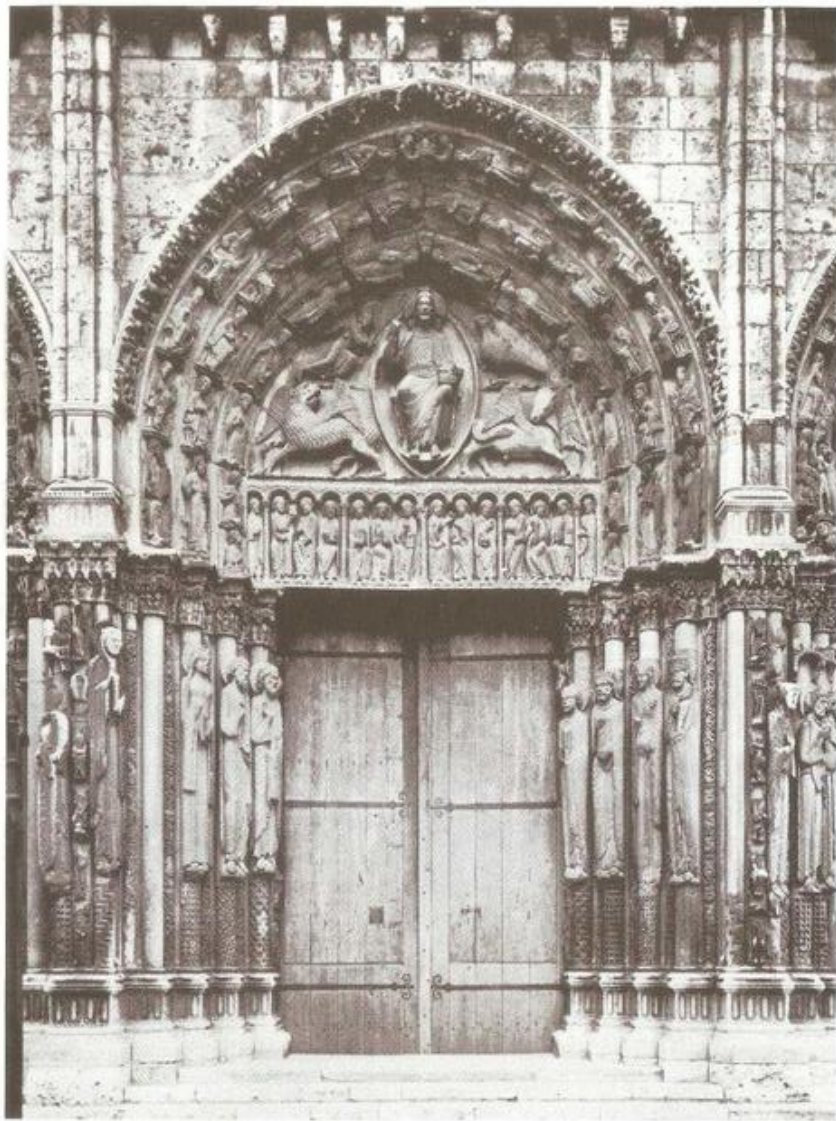
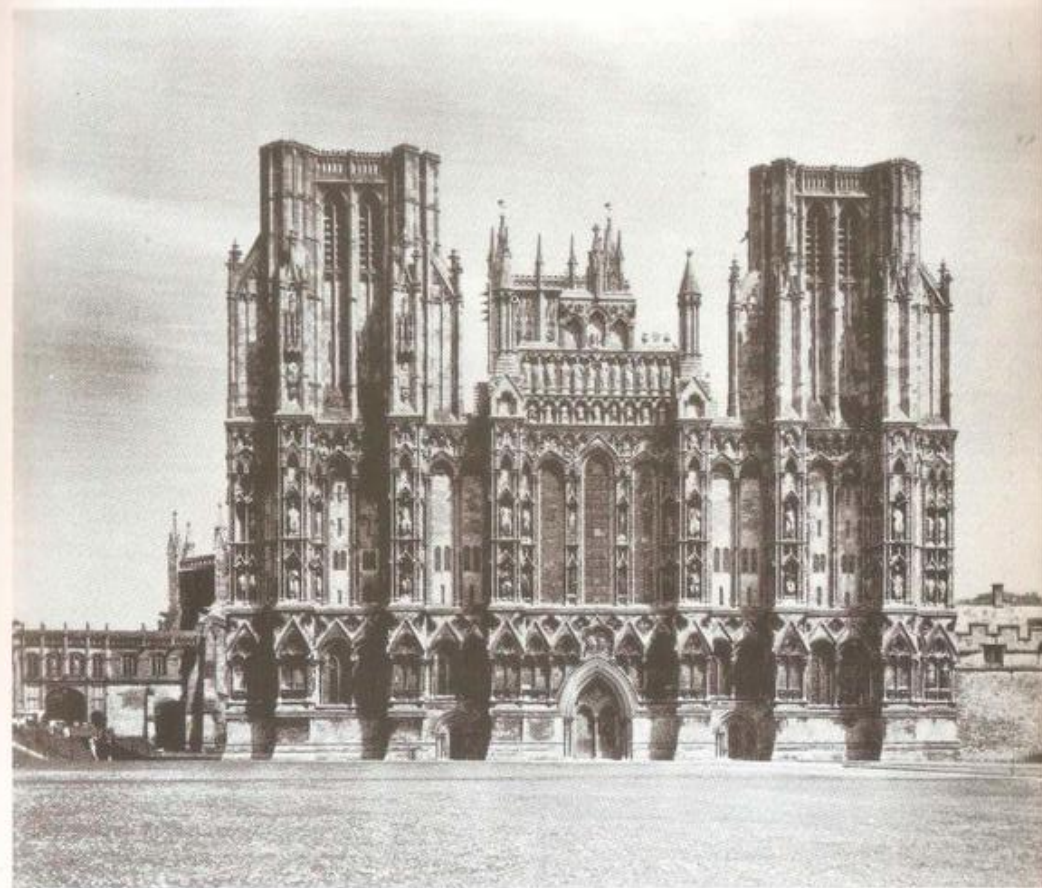
7/Gerona, capitel do claustro de San Pedro de Galligans. Século XII.

8/Tapeçaria de Gerona: *A Criação*, pormenor. Cerca de 1100. Tesouro da catedral de Gerona (Espanha).

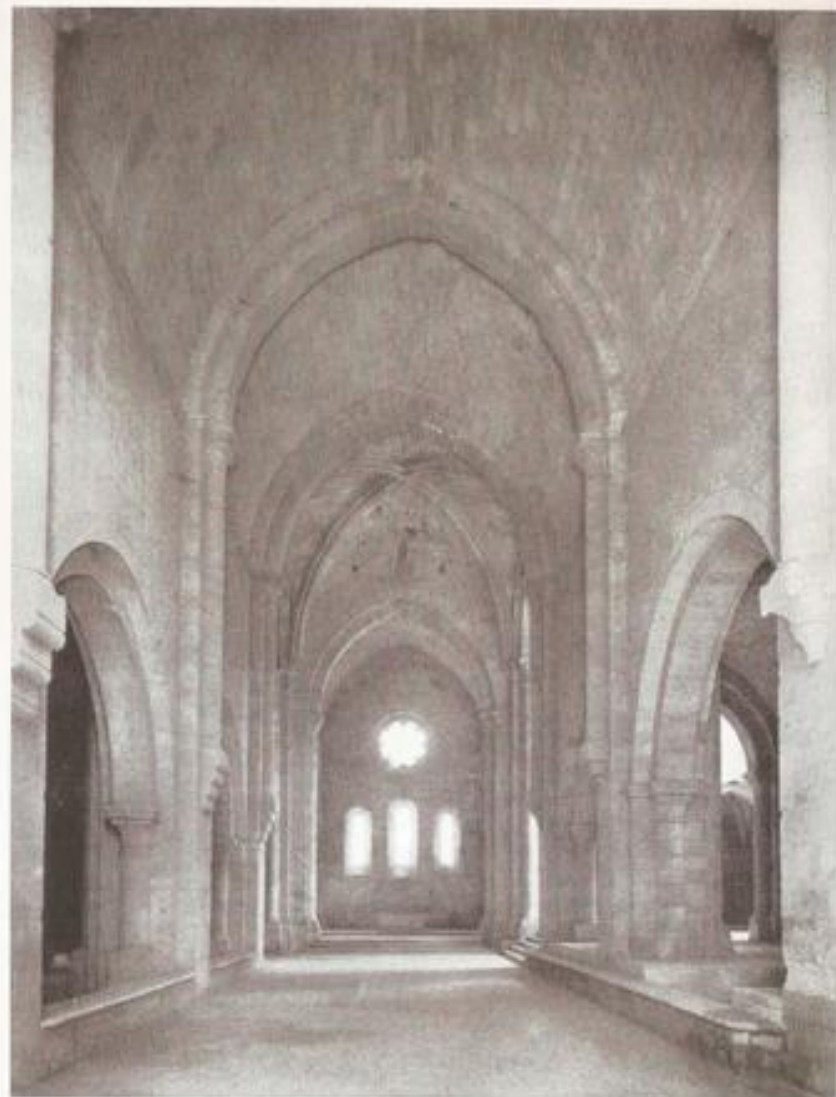
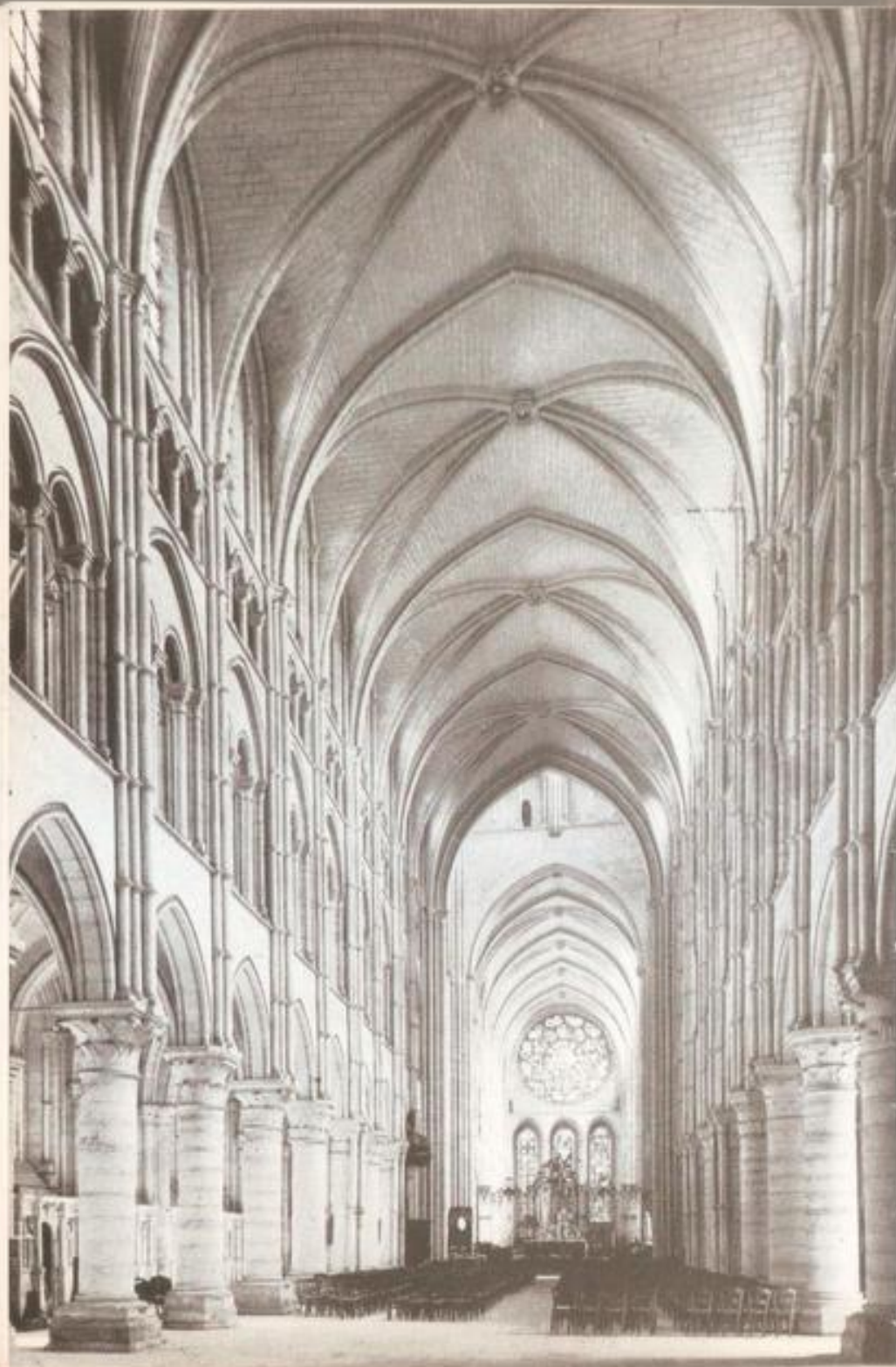
8

9/*Cristo Pantocrator.* Fresco proveniente de San Clemente de Tahull. 1123. Barcelona, Museu de Arte Catalã.

10/Beatus de Liébana, comentários do Apocalipse: *Os Cavaleiros.* 1086. Catedral de Burgo de Osma (Sória).

11

11/Perícopes de Henrique II: *As Despedidas de Quinta-Feira Santa.* Reichenau, cerca de 1010. Munique, Staatsbibliothek.

12/*Cristo,* pormenor do portal da nave. Cerca de 1120-1150. Vézelay, Igreja da Madaleine.

12

13/Portal real (ou portal ocidental) da catedral de Notre-Dame de Chartres. 1145-1150.

14/Catedral de Wells (Somersetshire). 1220-1239.

16

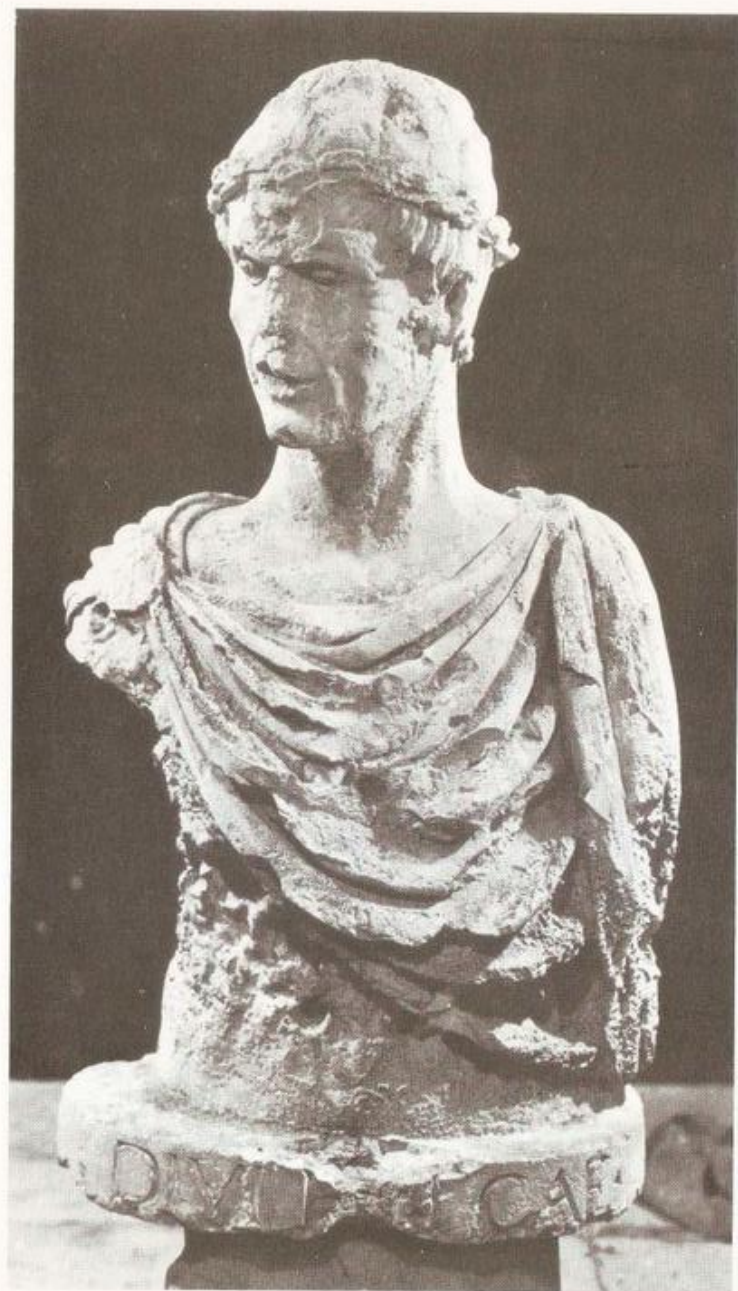
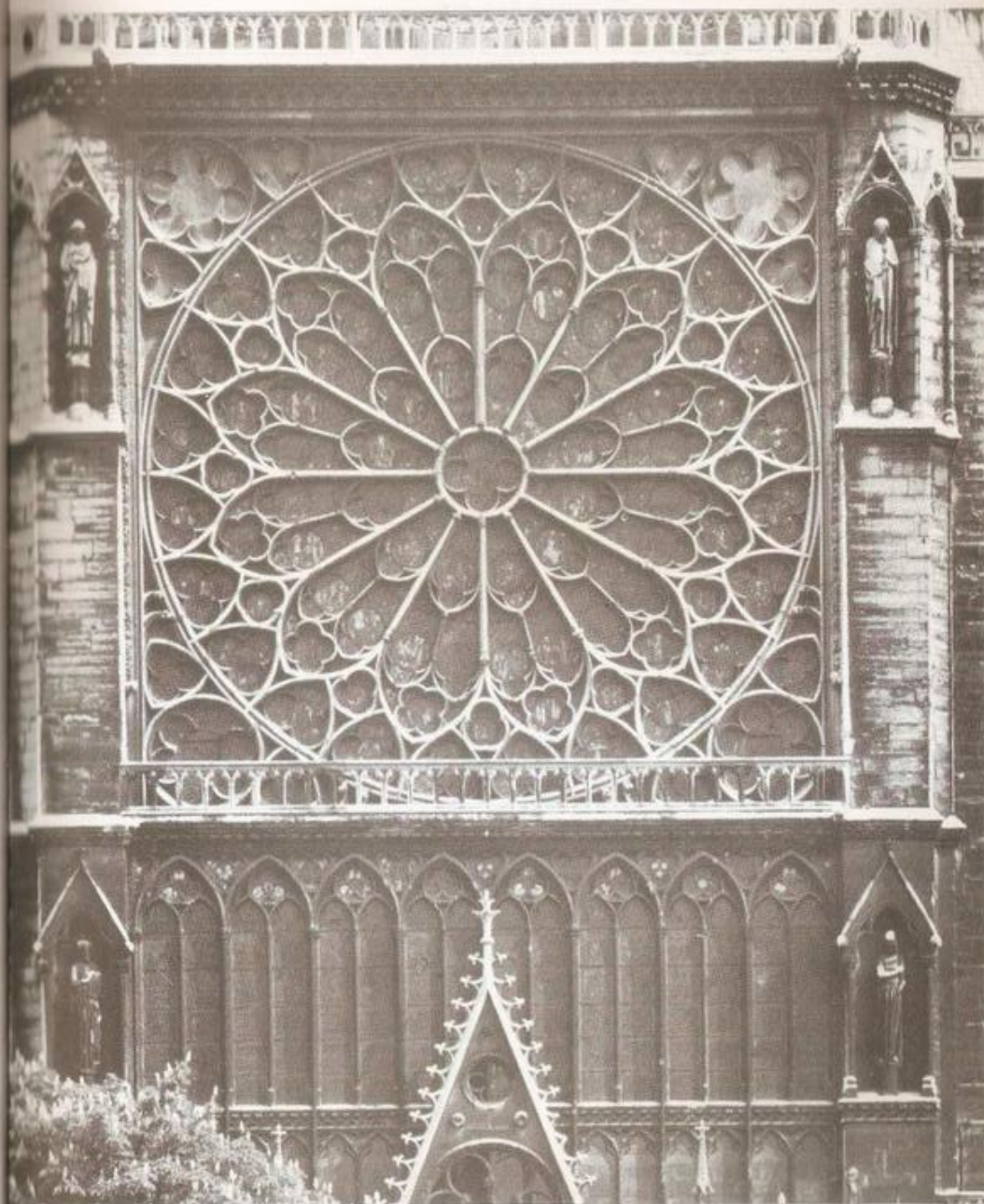
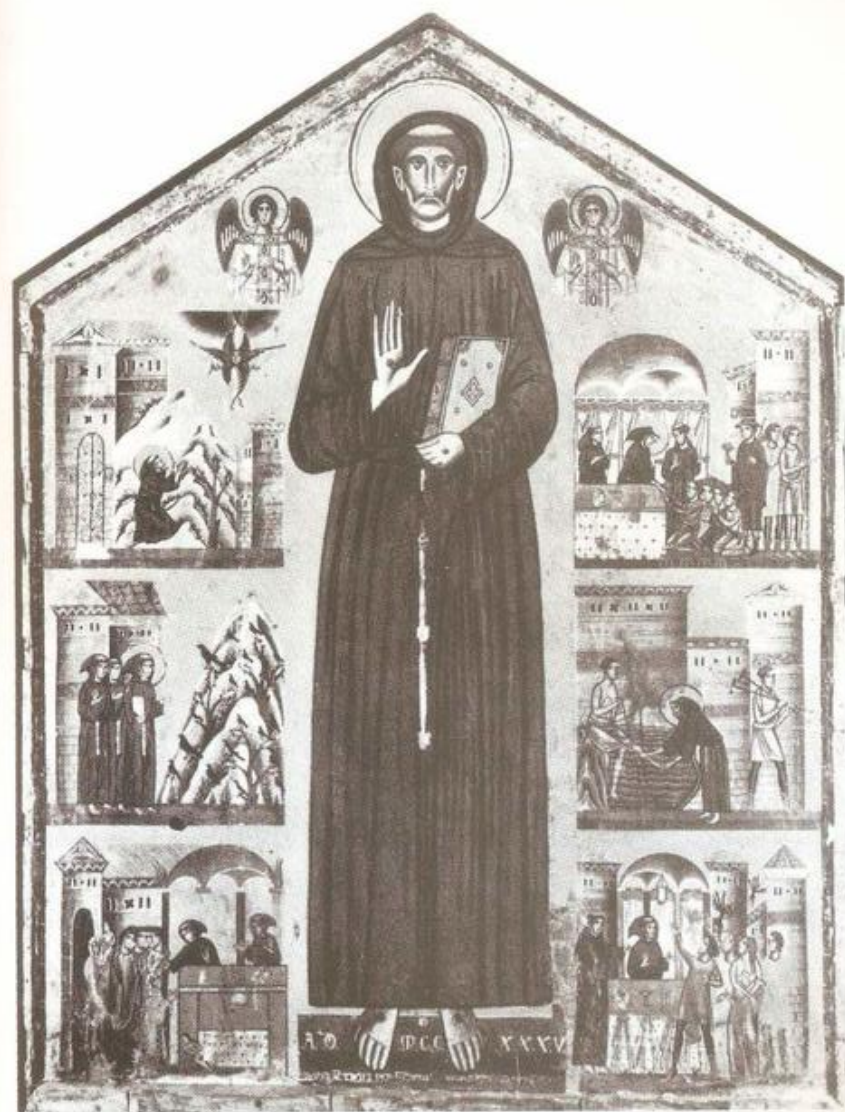
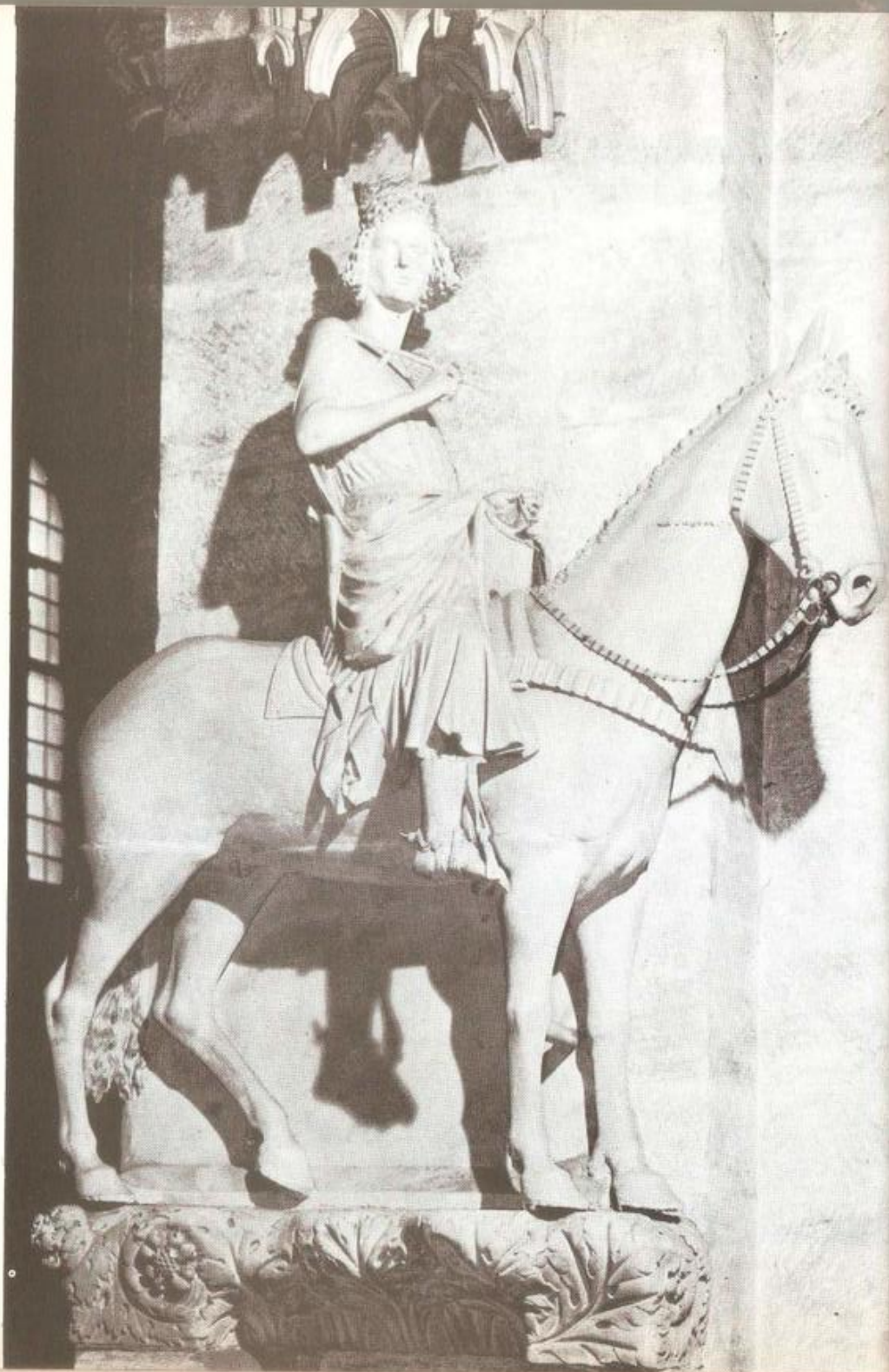
15

15/Interior da nave da catedral de Notre-Dame de Laon, edificada na segunda metade do século XII.

16/Interior da nave da abadia de Silvacane (Bouches-du-Rhône), fundada em 1147.

18

17/*Os Reis Magos e a Fuga para o Egipto*, vitral da ábside. Cerca de 1215. Laon, Catedral de Notre-Dame.

18/*Um Rei de Judá*, pormenor duma estátua do portal real. 1145-1150. Catedral de Notre-Dame de Chartres.

17

19/*Busto de Frederico II.* Meados do século XIII.
Barletta, Museu Cívico.

20/Exterior da rosácea sul do transepto.
Cerca de 1270. Notre-Dame de Paris.

21/*«O cavaleiro de Bamberga»*. Cerca de 1235. Catedral de Bamberga.

22/Bonaventura Berlinghieri (conhecido de 1228 a 1274). *S. Francisco e as Cenas da sua Vida.* 1235. Pescia, igreja de S. Francisco.

23

24

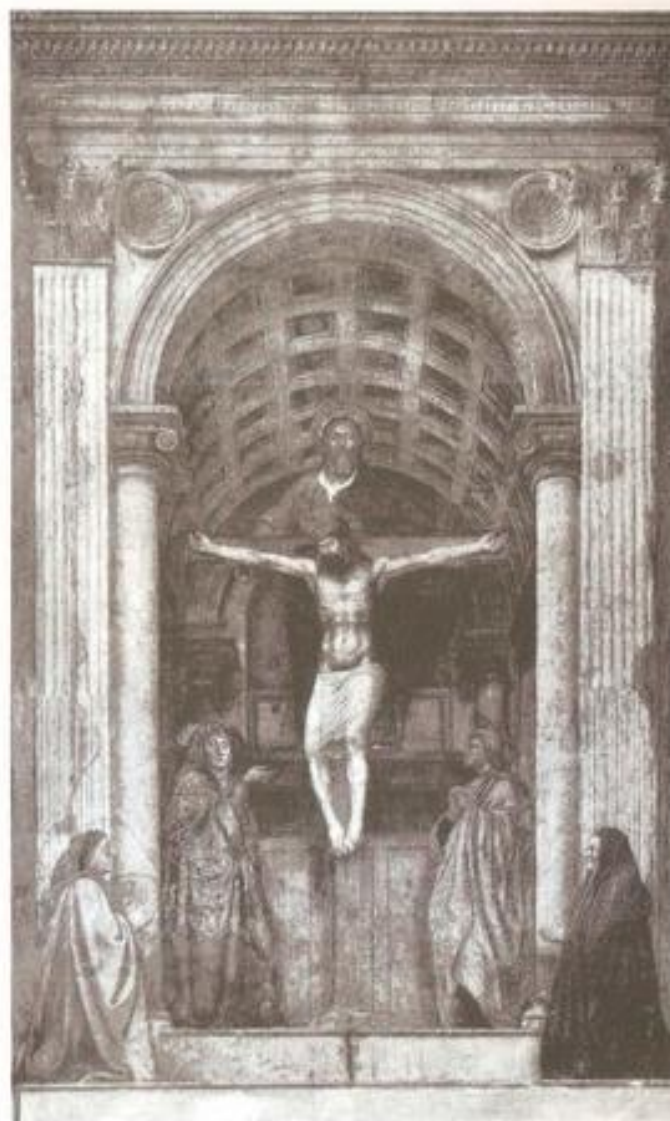
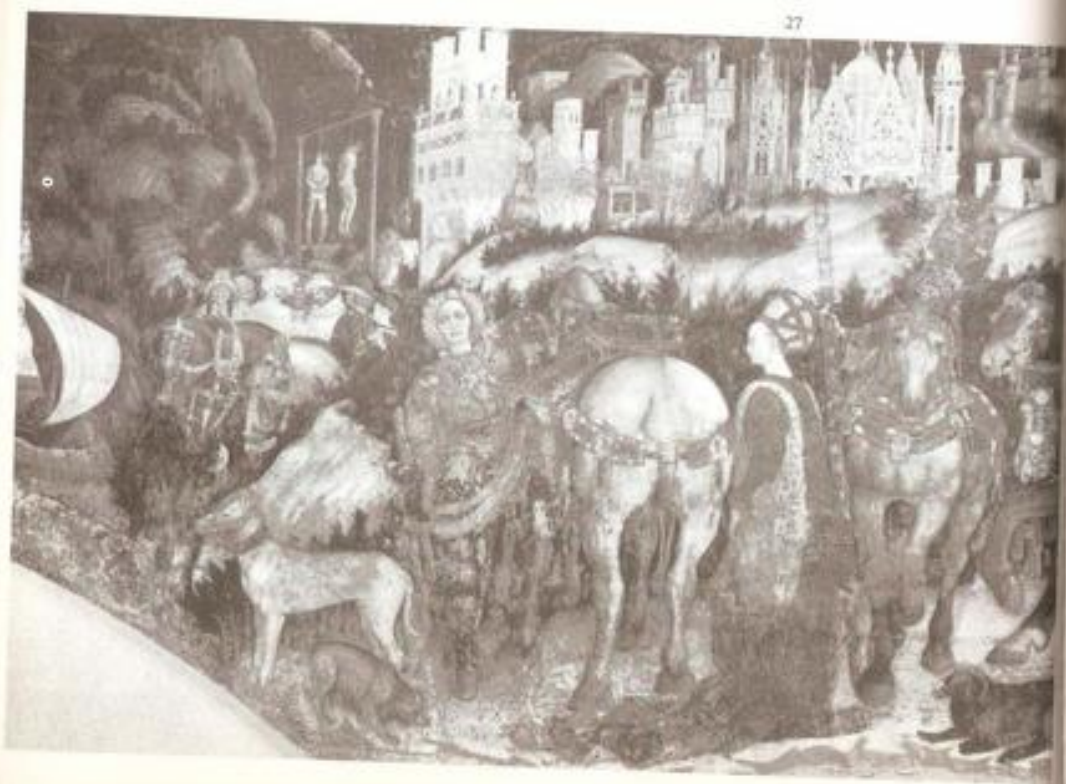
25

23/Lorenzo Monaco (cerca de 1370-1424). *A Cavalgada dos Reis Magos* (desenho). Berlim-Dahlem, Staatliche Museen.

24/Ambrogio Lorenzetti (activo, 1324-1348).
Os Efeitos do Bom Governo, pormenor do fresco.
1337-1339. Siena, Palácio Público.

25/Matteo Giovannetti da Viterbo (meados do século XIV).
Visão de S. João em Patmos, pormenor. Fresco. 1346-1348.
Avignon, Palácio dos Papas, capela de S. João.

26

27

28

26/Mestre de Vysebrod (meados do século XIV). *A Ressurreição.* Cerca de 1350. Praga, Galeria Nacional.

27/Antonio Pisanello (1395-cerca de 1455). *A Lenda de S. Jorge e da Princesa,* pormenor. Fresco. Cerca de 1435. Verona, Igreja de Sant'Anastasia.

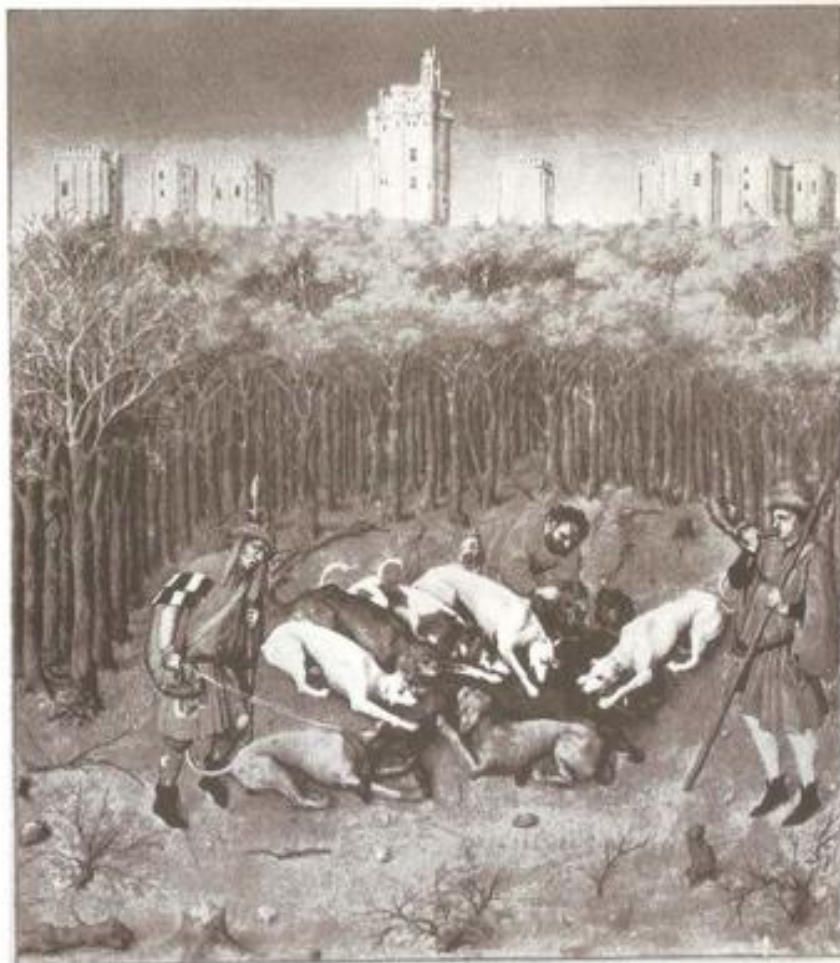
28/Masaccio (1401-1429). *A Santíssima Trindade* (a parte inferior mostra um esqueleto sobre um sarcófago). Fresco. 1427. Florença, Santa Maria Novella.

30

29/Bonino da Campione (activo, 1357-1388). *Túmulo de Mármore de Bernabo Visconti.* 1370. Milão, Castello Sforzesco, Museu Arqueológico.

30/Nicolas Bataille (?), *Júlio César,* um dos heróis pagãos da *Tapeçaria dos Nove Esforçados.* Cerca de 1385. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. The Cloisters.

29

32

31/Lorenzo Ghiberti (1378-1455). *A Criação de Eva*, fragmento dum painel da porta do Paraíso. 1425-1447. Baptistério de Florença.

32/Irmãos de Limbourg: *O Mês de Dezembro*, miniatura do calendário das *Très Riches Heures du Duc de Berry*. Cerca de 1415. Chantilly, Museu Condé.

33

33/Giotto (cerca de 1266-1337). *Joaquim entre os Pastores.* Fresco. 1305-1306. Pádua, capela de Arena (Capela Scrovegni).
34/Relicário da capela da ordem do Espírito Santo. França, princípio do século XV. Paris, Museu do Louvre.

34

35/*O Tentador, duas Virgens Loucas e uma Virgem Sábia.*
Estátuas retiradas da fachada da catedral. Cerca de 1280.
Estrasburgo, Museu da Obra de Notre-Dame.

Melquisedeque que oferecera o pão e o vinho. Querendo atingir mais verdade para melhor convencer, os ordenadores do programa iconográfico quebraram a moldura arquitectónica que nos primeiros tempos encerrava as cenas do teatro sacro. A parede retinha-as. Dele se libertam, avançam ao encontro do público, e o tímpano alonga-se em altura para que a narrativa que expõe se desenvolva largamente numa sobreposição de andares. Todo o povo de actores se anima. Aumenta. Nos diversos portais de Chartres, a estatuária figura finalmente todo o Antigo e todo o Novo Testamento, mostra a criação do mundo, acolhe também os santos mediadores cujas relíquias se conservam no santuário e cujas virtudes individuais são propostas como exemplo ao pecador.

★

ENCARNAÇÃO

Do tesouro de Saint-Denis restam muito poucas peças. Da escultura de Saint-Denis não resta quase nada. Mas há Chartres, para onde o grupo de artistas reunido por Suger se deslocou sem dúvida, cerca de 1150, e Chartres está intacto: no portal real brilha a novidade da arte da França. Esta procede da agitação que se deu, no limiar do século XII, no universo mental dos homens de Igreja. Nas escolas de Chartres, de Laon ou de Paris, escutavam os mestres mais ousados do Ocidente e essas lições libertavam-nos pouco a pouco do mundo irreal em que se desdobrara o pensamento dos seus predecessores. Os textos de Cícero, de Ovídio ou de Séneca mostravam-lhes no homem uma pessoa que ama, sofre e se ergue contra a adversidade. Exercitavam-se na análise dos movimentos da alma, cuja descrição se introduz, na mesma época em que se abrem as obras de Chartres, nas narrativas bordadas sobre temas antigos, sobre a história de Eneias ou da guerra de Tróia, para divertir os cavaleiros e as damas. Finalmente, e sobretudo, o comentário da Escritura apresentava-lhes uma nova imagem de Deus.

Ilust. 13

Para estes clérigos e para os artistas que davam forma aos pensamentos deles, a beleza é o que se assemelha a Deus. Deslumbrados pela transcendência do Deus de Moisés, de Isaac e de Jacob — esse fogo devorador, essa face cujo brilho ninguém pode enfrentar e que para os olhos humanos não tem traços visíveis —, os monges de 1100 procuravam, não só do mundo futuro, mas deste mesmo, equivalências simbólicas. Para os novos bispos,

Ilus. 10

para os cónegos e os mestres da Ilha-de-França, Deus criador não é o Pai, esse mistério, essa ideia que o espírito humano não pode apreender. Criado *in principio*, isto é, *in verbo*, o universo foi-o pelo Verbo, pelo Filho, por Deus encarnado em toda a eternidade. «Cada criatura», diz Honorius Augustodunensis, «é a sombra da Verdade e da Vida» — isto é, de Cristo. Pois que Cristo existe no primeiro dia, pois que é, na sua humanidade, o artífice de todas as coisas, o mundo que a sua razão faz sair do nada ganha dimensões humanas.

Nos arcos de Chartres, o Deus que modela com a sua mão o corpo de Adão parece-se com a sua criatura como um irmão. É um homem, com efeito. A interrogação que mantinha os cristãos prosternados perante o mistério do mundo e perante a sua própria angústia — que rosto é o de Deus? —, encontra na ciência dos teólogos de França a resposta: esse rosto é um rosto humano. Para traduzir a perfeição divina, o artista já não deve retirar-se para entre os sinais. O que precisa é de abrir os olhos.

Ilust. 13

Ilust. 18

No portal real de Chartres, depois no de Mans, em Saint-Loup-de-Naud, em Bourges, as estátuas dos reis do Antigo Testamento, as dos apóstolos que a eles se juntam para melhor exprimir a aliança entre as duas Leis, ficam prisioneiras da parede. As suas proporções são as das colunas onde saíram. Nenhuma vida aparente, nenhum esboço de movimento no cilindro do corpo, estreito, rígido, imóvel e que uma veste de pregas paralelas fecha em caneluras. Mas o rosto é já vivo. Perdeu a simetria que o situava no universo abstracto das sequências gregorianas. E para figurar os anjos que se juntam em redor do corpo adormecido da Virgem, o Mestre de Senlis, em 1185, já não copia o desenho dos antifonários: observa o levantar de voo dos pássaros. Depois dele, a vida esfuzia por toda a parte. Liberta os corpos esculpidos da ganga da coluna. Instala-os na flexibilidade das posturas verdadeiras, sob as pregas das vestes do pano que na Flandres era preparado para os senhores.

ROSTOS

Desde o momento em que as personagens do drama litúrgico se multiplicaram no teatro erguido nos pórticos das catedrais, foi preciso singularizar cada uma delas. Sem dúvida usavam insígnias distintivas, os atributos particulares que a iconografia cristã dava a cada profeta, a cada precursor, a cada apóstolo. Quis-se também dotá-las de rostos pessoais, capazes de exprimir uma psicologia individual. As obras literárias oferecidas durante o século

XIII aos cavaleiros manejam um vocabulário muito pobre. A língua de Joinville pinta magnificamente a animação dos combates e o brilho colorido das assembleias corteses. Mas quando se trata de descrever um carácter balbucia. Ao menos, na prática da vida, nas inquirições feitas para precisar a repartição dos direitos feudais ou para fixar pontos de costumes, e por vezes mesmo diante dos seus confessores, os senhores, grandes e pequenos, apuravam pouco a pouco as suas faculdades de análise. Quanto ao mundo das escolas, acostumara-se à introspecção, sobre a qual a moral de Abelardo assentava já. Toda a teologia remata numa ética. Implica uma exploração da alma, uma classificação das suas capacidades e das suas virtudes. E como o sistema de pensamento dos doutores se fundava no princípio da unidade do universo, como afirmava a estreita coesão dos três componentes do ser humano — o espírito, a alma e o corpo —, considerava naturalmente que as feições duma fisionomia mostravam a tradução fiel das tendências individuais. Contudo, a visão escolástica entendia resolver as particularidades de cada indivíduo nas formas comuns à sua espécie. Aplicava-se a distinguir tipos. Mais precisamente, pois, são tipos de homens que o rosto das estátuas representa.

OFICINAS

Mesmo nas catedrais edificadas muito depressa, foi preciso esculpir tantas figuras que o trabalho era distribuído por várias oficinas. Conhecem-se mal as estruturas destes grupos de artistas e os historiadores de arte têm dificuldade em delimitar a parte que cabe a cada um deles. Alguns eram dirigidos por artistas da mais alta qualidade, outros por artistas mais apagados. Os mais belos conjuntos esculpidos foram provavelmente executados sob a orientação dos grandes mestres-de-obras, responsáveis por toda a obra e que coordenavam os elementos do programa. Pode-se pensar que João de Chelles vigiou ele próprio, cerca de 1250, no portal do braço norte de Notre-Dame de Paris, a execução da apresentação no Templo. Pode-se também atribuir à oficina de João d'Orbais, o primeiro dos arquitectos da catedral de Reims, a maior parte das estátuas de santos, de apóstolos e de profetas que Mestre Gaucher colocou no grande pórtico entre 1244 e 1252. São parentes das do portal norte de Chartres, mas também, e sem dúvida mais estreitamente, das figuras que o ourives Nicolau de Verdun dispusera entre 1180 e 1205 em Klosterneuburgo, em Colónia, no relicário dos Reis Magos, e em Tournai, no da Virgem. Do con-

junto, no entanto, distinguem-se Maria e Isabel reunidas no grupo da Visitação, o Anjo Gabriel e certos profetas. A roupagem que os reveste é pregueada como o véu com que a Grécia antiga envolvera as suas deusas. Deveremos imaginar, depois da cruzada de 1204, uma influência imediata dos modelos helénicos? Em verdade, a inovação principal reside aqui no movimento que anima o corpo, que o liberta da frontalidade e o faz avançar, como o das Vitórias. Entre 1228 e 1233 foram talhadas na oficina de João Le Loup as estátuas da Virgem da Anunciação, as da Apresentação, Salomão, a rainha de Sabá, Filipe Augusto. São próximas das de Amiens. Mas a obra ganha aqui expressão, uma agilidade dançante e graças, e os rostos revestem-se duma finura, duma diversidade de cambiantes que em parte alguma, até então, tinham apresentado.

O CAVALEIRO

Toda a decoração de Reims foi transplantada cerca de 1237 para a catedral de Bamberga, cuja construção fora iniciada pelo bispo Egbert, cunhado do rei Filipe de França. O coro era aqui dedicado a S. Jorge, patrono da cavalaria. Na primeira metade do século XIII, os progressos do Ocidente conduziram a sociedade feudal à sua plenitude. As duas ordens que a dominam, a ordem dos homens de Igreja e a ordem dos homens de guerra, juntam-se em redor do rei em quem o sacerdócio e a cavalaria se conjugam. Governada por prelados detentores da mais alta cultura, a arte das liturgias reais instala então na catedral esta figura equestre. O cavaleiro de Bamberga atingiu a idade de realização, a idade em que o chefe de uma casa toma nas suas mãos a condução do senhorio, a herança dos antepassados e o destino da linhagem, a idade de todos os homens e de todas as mulheres no dia da ressurreição dos mortos. Viril, é o porta-estandarte duma sociedade masculina. Como o cavaleiro de Maio, cujo galope florido ilustra a renovação da natureza, parte a conquistar o mundo. Parece-se com S. Luís. Parece-se com Cristo.

Ilust. 21

★

A VIRGEM

A história distingue mal sob que efeito de obscuras forças Nossa Senhora conseguiu suplantar os mártires e os confessores, a quem era primitivamente dedicada cada uma das catedrais de França, e tornar-se a única e comum padroeira de todas. Pode-se pensar que a irrupção do

culto marial na idade gótica, como o ermitismo da Cartuxa, como o ascetismo de Cister e tantos outros modelos que renovaram desde o fim do século XI as representações religiosas, foi um dos frutos da expansão da cristandade latina no Oriente. A religião de Bizâncio possuía então mais riqueza e força criadora que a religião dos monges da Gália ou da Germânia. No Oriente situavam-se os grandes santuários da Virgem. Divagando sobre as poucas páginas que dela falam nos Evangelhos e nos Actos, os conventos bizantinos tinham inventado uma série de episódios e toda uma iconografia que apresentava ao povo o relato da sua vida. Ali teve origem o tema do Sono da Virgem que os escultores de Senlis e de Paris ilustram e que fornece mais um argumento à pregação de esperança. Vivendo já entre os tronos e os domínios, a Mãe de Deus dá a garantia da ressurreição.

RESSURREIÇÃO

Nada se sabe da morte camponesa. Ao menos, entrevê-se que a sociedade nobre, que considerava a coragem a primeira de todas as virtudes, se encontrava, de facto, dominada pelo medo. Os cavaleiros recuperavam segurança na grande sala, ouvindo cantar as proezas de Roldão e de Guilherme de Orange. Tremiam nos barcos que os conduziam à Terra Santa, tremiam no dia das batalhas, tremiam nos torneios. Todos os progressos da couraça e da fortificação nasceram deste temor. Ele governa inteiramente a religião dos laicos. Para quantos homens penetrar na igreja, ajoelhar-se perante a cruz, tocar nas relíquias, pronunciar as fórmulas, executar os gestos rituais, significava outra coisa que fortalecer-se contra a angústia de morrer?

A religião, de que a arte das catedrais é figuração, não era a religião do povo, mas de um pequeno escol de intelectuais. Estes repetiam a si próprios que Cristo vencera a morte. Negavam-na. Ao raiar de cada aurora, os raios da manhã de Páscoa iluminavam para eles o santuário e sobre os registos sobrepostos dos tímpanos a humanidade resgatada saía dos sepulcros como de um sonho mau. A face dos ressuscitados liberta-se das sombras da noite, os seus olhos abrem-se. Afastam a mortalha. Espreguiçam ao sol um corpo de perfeição. Entram na vida verdadeira.

Quando no interior da igreja se começou a decorar o túmulo dos prelados e dos príncipes e a colocar nele a imagem do defunto, o clero da catedral só a admitiu transfigurada. A efígie funerária do bispo Evrard de Fouilloy

em Amiens, a do duque guelfo Henrique, o Leão, em Brunswick, as que o rei S. Luís mandou esculpir em Saint--Denis, teriam igualmente podido ter lugar nos pórticos, entre as estátuas dos profetas. De facto, as suas vestes não cobrem um cadávêr deitado sobre o leito fúnebre. As pregas caem a direito ao longo dum corpo erguido, já levantado para as luzes do Além. As estátuas mostram, como o rei David ou Salomão, um rosto de confiança e de plenitude, sem rugas e sem máculas, tranquilo. Lia-se em Santo Agostinho: «Deus fez-se homem para que nos tornássemos como deuses.» Pois que o Cristo da encarnação e da ressurreição leva consigo para o Pai todo o povo dos mortais, pois que a morte não é mais do que uma passagem e o túmulo o lugar de germinações onde cada ser carnal se prapara para desabrochar para a glória, a arte da catedral mostra o corpo dos defuntos na forma acabada, intemporal de que a fé os sabe já revestidos.

★

VITRAIS

Ilust. 15

No interior da catedral, a janela repete o ensinamento dado no pórtico. O fiel transpôs o limiar. Ergueu-se um grau acima na contemplação. Tornado filho de Deus pela encarnação de Cristo, participa na herança, isto é, na iluminação. Penetrou no espaço intermédio que, dizia Suger, não existe nem no lodo da terra nem na pureza do céu. Deus já lhe fala, numa claridade sobrenatural. Tarefa imensa, entre tantas janelas, armar a decoração abundante dos vitrais. Rapidamente foi realizada, mas em oficinas múltiplas, nem todas do mesmo valor. Muitas vezes a composição perde rigor e o desenho firmeza: é o caso de Sainte-Chapelle. No entanto, estas fraquezas são absorvidas no seio da mágica deslumbrante onde se dissipam as faculdades de atenção e que retém cativa a emoção. Aqui, a estética de Guilherme d'Auvergne encontra aplicação: «A beleza invisível define-se, ou pela figura ou posição das partes no interior de um todo, ou pela cor, ou então pelos dois caracteres reunidos, quer sejam justapostos, quer sejam consideradas as relações de harmonia que os referem um ao outro.» Cores escolhidas não para traduzir fielmente as aparências, mas em virtude das relações necessárias que mantêm entre si no corpo irradiado que as reúne. Como a polifonia de Pérotin, o Grande, a janela realiza o acordo duma infinidade de

ritmos e inúmeras modulações discordantes. Encanta o universo. Opera uma transfiguração do visível.

Os vitrais das janelas baixas narram. Dispõem a matéria duma exposição doutrinal cujo discurso se organiza à maneira da lição dum mestre. O texto fundamental — o coração da sentença — é ilustrado no medalhão central. Ao redor justapõem-se em contraponto as figuras anexas das Escrituras que lhe respondem e que, por um jogo de alusões complementares, permitem extrair dele toda a substância, progredir do sentido literal para o sentido místico. Estritamente coordenada pela lógica escolástica, a imagem demonstrativa afirma a estrita coesão do dogma.

Nos vitrais do coro de Saint-Denis, Suger dispusera cenas alegóricas cuja significação só se descobria no termo de um longo encaminhamento pelas vias da meditação anagógica. Ao menos, tinha-lhes associado claras ilustrações da história de Jesus. Nas catedrais do século XII, a iconografia evangélica apresenta-se nos vitrais com mais profusão do que no teatro dos pórticos. Fala pouco da vida pública de Cristo e nunca dos seus milagres. Vai buscar quase todos os motivos às narrativas da Infância e da Paixão, às leituras litúrgicas do tempo de Natal e do tempo da Páscoa.

Ilust. 17

O HOMEM NO VITRAL

Em Bourges, dez janelas baixas associam, aos pares, as cenas apologéticas para demonstrar as suas coerências essenciais. Numa multidão de sinais policromos encontram-se aqui confrontados a Paixão e o Apocalipse, a Nova Aliança e o Juízo Final. Entretanto, nas alturas da catedral, os vãos mostram, isolados, grandes silhuetas. O desfile dos profetas ao norte, dos apóstolos ao sul, enquadra sobre o contorno do coro a imagem da Virgem--Igreja, afirmando ainda, numa simplicidade monumental, a unidade da história, a do dogma, e a concordância do Antigo e do Novo Testamentos. Em Chartres, os mesmos profetas, no meio dos santos, suportam aos ombros os apóstolos. Os primeiros raios da aurora põem em cada dia estes vigilantes acima da noite carnal. Aqui se modera a profusão colorida em que se afogam, nos andares inferiores do edifício, os episódios da narrativa evangélica e as figuras complexas das analogias. O vidro colorido propõe, soberanas, figuras de homens.

Estes homens haviam vivido sobre a terra. Eram, na sua maior parte, os santos cujos relicários a catedral abrigava, e todas as pilhagens do Oriente vinham então enriquecer esta colecção de restos sagrados. Amiens rece-

bera em 1206 uma parte da cabeça de S. João Baptista, e dedicou-lhe um vitral. O santo teve outro na Sainte--Chapelle, onde se venerava a parte posterior do seu crânio. Janela de Santa Ana em Chartres, janela de S. Tomás Becket em Sens. Os príncipes tinham pago com a sua esmola este ou aquele ornamento. Fernando de Castela oferecera a Chartres o vitral de Santiago. S. Luís o de S. Dinis. Marcaram com as suas armas estas ofe-rendas. Vê-se mesmo a efígie dos doadores instalar-se já entre as dos profetas. Nas janelas de Reims, o arcebispo Henrique de Braisne quis ver aparecer, sob as imagens de Cristo, da Virgem e dos apóstolos, a fachada da sua catedral metropolitana e das sete catedrais da província. Emblemas simbólicos identificavam estes santuários com as sete igrejas da Ásia Menor e com os sete anjos que, no Apocalipse, recebem a mensagem de Cristo. O prelado fez-se também representar a si próprio, com os seus sufragantes reunidos em redor, como em corte feudal. Depois de meados do século XIII, nas janelas altas da catedral e, sobre a fachada, na galeria dos reis, a figura do homem começa a invadir o campo celeste.

★

ROSÁCEAS

Nas estruturas da catedral gótica, o círculo tem menor lugar do que na igreja românica. Ali torna-se soberana a linha recta, vector da história, projecção rectilínea do raio luminoso que figura o acto criador e a graça divina, impulso da dinâmica racional, da investigação escolástica e de todo o progresso desse tempo, que voam direito ao seu objectivo.

Ilust. 15

Só as rosáceas, símbolos da criação na sua plenitude, onde a circulação da luz, irrompida do seu foco inefável e tornando a convergir para ele, se reduz à unidade do seu princípio, acompanham a curva fechada que os astros percorrem no firmamento.

A arte do vitral remata nestas rosáceas. Significam os ciclos do cosmos, do tempo resumindo-se no eterno e do mistério de Deus, Deus luz, Cristo sol. Deus aparece sobre a rosácea meridional de Notre-Dame de Paris no círculo dos profetas, dos apóstolos e dos santos. Resplende sobre a rosácea da Sainte-Chapelle entre os velhos músicos da visão apocalíptica. As rosáceas figuram ainda a Virgem, isto é, a Igreja. Demonstram, no turbilhão das esferas, a identidade do universo concêntrico de Aristóteles e da

Ilust. 20

efusão jorrante de Roberto Grosseteste. A rosácea é, enfim, a imagem do amor divino, em que todo o desejo se consome. Mas pode-se vê-la também como o símbolo dos caminhos da alma que prosseguem nos círculos se-cretos da devoção, já formados à margem da disciplina católica. Ou então como o labirinto que, de prova em prova, conduz o amor profano ao seu objectivo.

Quando cerca de 1225 Guilherme de Lorris pôs em verso uma suma da ética cortês onde «a arte do amor estivesse toda contida», esse poema intitulou-se: *Romance da Rosa.* A rosa é aqui o ideal que o cavaleiro perfeito deseja apaixonadamente colher. Na longuíssima sequência que Jean de Meun deu uns quarenta anos mais tarde ao *Romance*, as alegorias, despojadas da sua afectação mun-dana, são reduzidas ao natural. O amor do homem pela mulher, o desejo de que a rosa é fermento, saem dos mitos e dos jogos da cortesia. Deixam o lugar das imprudências. A rosa torna-se imagem duma vitória sobre a morte. Vitória da Natureza, isto é, de Deus. Isto é, também dos homens: eles cooperam na criação. No braseiro da rosácea gótica, devemos ver flamejar a alegria e a vontade de viver.

★

RESISTÊNCIAS ITALIANAS

A arte da França no século XIII forçou a entrada da Itália. Os agentes desta intrusão foram o papado, que via na estética da Universidade a mais eficaz figuração da teologia católica, e as ordens religiosas que a serviam, pri-meiro os Cistercienses, depois os Mendicantes. Mas a influência francesa permaneceu contida. Esbarrava contra duas bases de cultura, duas espessas camadas depostas sucessivamente no decurso das idades pela Roma imperial e por Bizâncio.

As invasões germânicas tinham varrido todo o espaço italiano, repelindo as tradições figurativas, impondo uma arte de joalheiros e de gravadores, os monstros e a geo-metria bárbara das placas de cinto. No entanto, uma boa parte da Itália nunca se deixara domar nem integrar no império de Carlos Magno. O Lácio nunca foi mais do que uma franja protegida; Veneza e todo o Sul escaparam-lhe. Estas regiões ficaram unidas ao Oriente pelo mar, por laços que o recuo da pirataria barbaresca tornava mais apertados desde o século X. Eis por que, na mesma época em que em Paris se abriu a obra de Notre-Dame,

LEGADO DE BIZÂNCIO

os doges de Veneza colocaram ainda em S. Marcos uma decoração grega, tal como os reis normandos de Sicília nas paredes dos seus palácios, dos seus oratórios e das catedrais vizinhas.

A Igreja bizantina é o habitáculo do divino. Não ornamenta as suas fachadas. Todo o esforço estético se concentra no espaço interno que a cintilação dos mosaicos, na penumbra, tem por missão transfigurar, imprimindo-lhe os sinais do invisível. Os mosaicos de Palermo e de Monreale, os de Venécia — como os que, ainda em 1250, foram dispostos no baptistério de Florença e no mosteiro dos Quatro Coroados em Roma —, tomaram o partido de narrar, prolongando as novas inflexões que no Oriente marcavam a iconografia. Contam o Evangelho e os episódios dos apócrifos.

O mosaico é uma arte muito cara. Por isso refluiu rapidamente do Ocidente latino, indigente e selvagem. A pintura que não enfeitava os livros, mas as paredes e os painéis do altar, foi o sucedâneo desta arte sumptuosa.

Ilust. 11

O CRISTO SOFREDOR

Em Itália, a pintura foi, portanto, também ela bizantina, também ela narrativa. Expôs os episódios da vida de Cristo. De Jesus, a arte dos doutores, a arte da catedral, apresentava um rosto de inteligência e de razão. O povo, cuja inquietação os velhos ritos litúrgicos já não tranquilizavam e cujo espírito continuava a ser demasiado fruste para seguir os mestres até ao termo da sua meditação, inventava um outro rosto, menos distante dele, mais fraternal ainda — aquele que Pedro Valdo encontrava numa tradução dos Evangelhos, aquele que o sermão dos pregadores heterodoxos mostrava, aquele que os cruzados tinham entrevisto no Oriente. Em Bizâncio, as multidões cristãs haviam sentido muito mais cedo o mesmo desejo. Ora, a Igreja oriental não se tinha separado tão estritamente dos laicos; os seus clérigos casados viviam em mais estreita comunicação com as suas ovelhas; reconhecia que o espírito de Deus se difunde largamente entre os fiéis e que, por essa razão, devia acolher as formas de espiritualidade nascidas espontaneamente nas consciências populares. Por isso soubera, muito antes da cristandade romana, anexar à sua pastoral as narrativas simples do Evangelho e pô-las em imagens. É certo que instalava nas suas ábsides a figura dominadora do Pantocrator. Nos frescos do mosteiro de Mileseva, na Sérvia, pintados cerca de 1230, a Virgem da Anunciação, pura, direita, solitária, é ainda a forma perfeita em que Deus penetra para se

encarnar. Mas numa outra parte do conjunto decorativo, os pintores tinham representado Maria dolorosa chorando sobre a mão ferida de seu Filho. Como cinquenta anos antes em Nerezi na primeira das Pietàs.

Destas imagens que traziam o divino à condição humana, teve o Ocidente conhecimento pela tomada de Constantinopla e pelo saque que os seus conquistadores levaram. Teve-o também pelos caminhos mercantes que ao longo do Danúbio penetravam na Alemanha do Sul: os traficantes da Germânia aventuravam-se para leste e o seu rei, mais do que nenhum outro soberano da Europa, mantinha relações com a corte de Bizâncio. Nos saltérios e nos missais da Suábia, nos relevos de Naumburgo, o patético das cenas da Paixão reflecte a emoção dos Calvários orientais. Em parte alguma, porém, a imaginária bizantina exerceu mais influência do que na Itália perturbada pela pregação de S. Francisco. Em Pisa e nas outras cidades toscanas, pintavam-se grandes crucifixos de madeira para os pendurar nas igrejas por cima do arco triunfal. Nesse lugar, tinham como missão afirmar a vitória de Cristo, ao mesmo tempo que a vitória da Igreja, cujos traços, idênticos ao da Virgem, se viam num medalhão, na extremidade do braço direito da cruz. Mas a fé dos pobres atribuía a este símbolo uma outra significação. Contemplavam o corpo de um homem. Procuravam nele as marcas do suplício que os lavara dos seus pecados. Um dia, S. Francisco vira com os seus olhos um desses crucificados virar para ele o rosto. Ouvira-o exortá-lo a explicar ao povo, muito simplesmente, o que fora o seu sacrifício e qual era o valor redentor dele. Quando começou a espalhar-se o rumor de que o próprio Francisco recebera os estigmas da Paixão, o crucifixo toscano tornou-se emblema do sofrimento corporal.

O TOM FRANCISCANO

Ilust. 22

Cerca de 1200, os imaginários de Pisa dispunham por vezes, de um lado e do outro do corpo do Salvador, as cenas sobrepostas da Deposição, do Sepultamento e da Ressurreição. Foi sobre o próprio corpo de Cristo que Giunta Pisano, que trabalhava entre 1236 e 1254, que Coppo di Marcovaldo, conhecido entre 1260 e 1276, concentraram os efeitos patéticos. Precediam Cimabue que fez da Crucifixão o drama da morte de Deus. Mas a pintura era ainda uma arte menor. Além disso, era, na Itália, uma arte estrangeira. A pátria italiana é romana. Glorifica-se na pedra esculpida ou aparelhada. Neste país,

RESSURREIÇÃO DE ROMA

foi a plástica de Roma que levantou o mais firme obstáculo às penetrações da arte gótica.

★

Se na Itália do século XIII, apesar de florescente, levada pelo avanço de prosperidade que breve iria instaurar o seu domínio sobre a economia europeia, nenhuma obra de arte foi construída que pudesse igualar Chartres, Reims ou Bamberga, é porque esta parte da Europa não constituía um Estado. Mantinha-se dividida entre várias potências políticas. Nenhum soberano concentrava nas suas mãos o poder de explorar todas as riquezas, nenhuma corte podia rivalizar com a do rei de França, nem mesmo com a do rei da Alemanha. A autoridade, que noutros tempos garantia ao monarca a fiscalização e a protecção das grandes igrejas catedrais e monásticas, desagregara-se aqui. O papa tinha realmente a sua sede em Roma. Pretendia governar o conjunto da cristandade. No entanto, o magistério que reivindicava continuava a ser espiritual. Não detinha ainda o instrumento fiscal que teria alimentado abundantemente os seus cofres e o tornaria capaz de empreendimentos artísticos tão prestigiosos como os de S. Luís. É certo que a parte central da península lhe estava directamente submetida, mas os agentes pontificais esbarravam com as liberdades das cidades e com todos os feudais que deles zombavam na sua *rocca*. Quanto à autoridade dos soberanos lombardos, perdera-se no magma de direitos que os reis da Germânia em vão reivindicavam na Toscânia e na planície do Pó. Estes nunca conseguiam, quando desciam dos Alpes com os seus cavaleiros, arrancar às cidades mais do que simulacros de poder. Por um momento, elas cediam. Esperavam que a peste e as febres tivessem dizimado o exército teutónico e que o chefe voltasse para trás, humilhado, sem nada levar. Na Lombardia, no vale do Arno, floresceu a independência comunal, mas esta dissemina em pequenas partes os poderes realengos e as riquezas que eles proporcionam. Cem repúblicas hostis os disputam umas às outras. Só existe então em Itália um único Estado sólido, o Reino, o dos príncipes de Palermo. Estes juntam o ouro aos punhados. Empregam-no em ornamentar magnificamente as suas moradas e as suas igrejas. Entretanto, as províncias que dominam pertencem de facto ao Oriente, e são artistas

gregos que armam em redor dos seus faustos e das suas orações o tapete rutilante dos mosaicos.

FREDERICO II

Tudo mudou na Itália do Sul quando a Sicília passou, por herança, aos Staufen e quando Frederico II, saído da adolescência, quis ser verdadeiramente sucessor dos Césares. Este acontecimento político suscitou, na única corte italiana em que teria podido desenvolver-se largamente a munificência dum príncipe, uma reviravolta fundamental da estética, um decidido retorno às fontes romanas, a restauração arqueológica da arte clássica. Na Campânia, durante todo o século XII, animais fantásticos, dragões, hipocampos, saídos da decoração dos tecidos bizantinos, tinham-se enrolado nos ambões das catedrais. A nova arte não os expulsou. Não se introduziu nas igrejas. Começou por se aplicar aos monumentos do poder civil. É certo que nas províncias lombardas a estética românica estendera já as suas raízes até à camada mais profunda, a da Antiguidade romana. Os seus edifícios religiosos recusavam a iluminação e o impulso ascendente das catedrais francesas. Como os templos antigos, ficavam fechados sobre si mesmos no seu cinto de arcaturas. Os valores de equilíbrio predominavam aqui. O baptistério de Parma eleva-se para o céu, mas sob a forma dum cilindro, não duma flecha, e a sua estatuária concilia-se com a que erguia a efígie dos deuses e dos defuntos heroicizados sobre as portas das cidades latinas. Para Frederico II, deliberadamente, foi ressuscitada a estatuária de Roma.

O castelo de Cápua, edificado entre 1234 e 1240, quando culminava a estatuária de Reims e de Bamberga, mostrou bustos espantosos onde a Antiguidade se apresentava nua, já não envolvida nas formas litúrgicas da escultura românica. Essas efígies do imperador, dos seus conselheiros e das virtudes cívicas parecem sair duma estação de escavações. Não tardou que os artistas que trabalhavam na decoração dos edifícios religiosos as imitassem. Em 1272, na catedral de Ravello, Nicola di Bartolomeo da Foggia, cujo pai servira Frederico, esculpiu para ornamentar o púlpito o rosto duma mulher. Será o retrato de Sigilgaida Rufolo? Não figurará antes uma alegoria da Igreja? É, em todo o caso, a própria efígie de Roma, ressuscitada.

Ilust. 19

Nessa época, as grandes cidades da Toscânia haviam atingido desde algum tempo um nível de riqueza pelo menos igual ao dos grandes príncipes. Mas o povo lutava

contra a aristocracia e eliminava-a pouco a pouco do poder. Os dirigentes da comuna, os senhores das finanças públicas, pertenciam quase todos a um meio ainda instável de homens de negócios recentemente saídos da mediocridade e cuja cultura não tinha alicerces profundos. Alguns desses filhos de fortuna tinham já um gosto bastante seguro — como em 1900 os banqueiros de Nova Iorque e os negociantes de Moscovo —, para adquirirem, longe, os mais belos objectos de arte. Eram adornos bizantinos ou livros de França. Não encontravam ainda nas suas cidades artífices suficientemente vigorosos, suficientemente cultos, capazes de criar para eles obras de acordo com os seus novos desejos. Veio Nicola Pisano. Que se sabe dele, a não ser o nome, que nasceu cerca de 1210, morreu em 1278? Teria visitado a Campânia, a România? Talhou na pedra figuras de Moisés que já não desciam do Sinai, mas do Capitólio. Em 1260, no ano em que se concluía a catedral de Reims, no ano em que, segundo Joaquim de Flora, a terceira idade do mundo devia começar, o púlpito do baptistério de Pisa, que Nicola esculpiu, ergueu-se como uma estela. Mesmo no limiar do Renascimento.

3

A FLORESTA CORTÊS

Como o universo das catedrais, o universo da cavalaria era o dos ritos e das liturgias. Os valores de pobreza, de liberalidade e de cortesia encarnavam-se em façanhas fabulosas, as do rei Artur, de Carlos Magno, de Godofredo de Bulhão. Estas personagens de virtudes exemplares não saíam do sonho. Tinham noutros tempos vivido entre os homens. No entanto, já não pertenciam à história, mas à lenda, e a memória das suas acções não se preocupava com a cronologia. Viviam fora do tempo. Periodicamente, o cerimonial da vida de corte, as festas de coroação, as justas, as perseguições do amor cortês desenvolviam os ritos ordenados que, por meio de representações simbólicas, os reintroduziam por um momento no tempo. Estes jogos situavam-nos igualmente num espaço fictício, que não tinha dimensões firmes, nem limites. No centro do mito encontravam-se a aventura perigosa, a busca errante. Uma e outra transportavam os heróis da cavalaria, e os actores vivos que momentaneamente desempenhavam o seu papel, para a profundidade indeterminada duma floresta.

Ilust. 32

Entre todas as formas da natureza criada, a floresta oferecia o lugar mais propício às divagações da invenção romanesca, como aos folguedos secretos dos amantes. Pelas suas orlas indecisas, pela sua profundidade sem medida, pelos seus inúmeros atalhos, propunha uma penetração progressiva no mistério. Abolia toda a separação entre o real e o encanto. No século XIV, as tapeçarias de verdura transformaram as salas senhoriais em balças. E as formas flexíveis da decoração silvestre vieram também encorporar-se nas paredes do edifício e no perga-

Ilust. 35

século XIII, a alta escultura da catedral começa a entrar no jogo. Em Estrasburgo, o Tentador, as Virgens que ele vai desencaminhar, estão conquistados para os prazeres do mundo. O artista condena-os. Faz remexer os répteis sobre o manto do Tentador. Imprime à elegância das Virgens loucas inflexões perversas. Mas mostra-a, tal como ela é, cintilante e transbordante de seduções.

Cem anos mais tarde, em França, no tempo de Carlos VI, toda a arte das devoções reais deslizara para a fantasia, o sonho e o fausto da cultura cortês. Participava da festa com os seus requintes de enfeite, do espectáculo com a sua encenação. Um relicário faz subir em pirâmide, na cintilação do ouro, da prata dourada e das pedras preciosas, todas as suas pequenas personagens reunidas, Deus Pai, a Virgem rainha, Jesus salvador do mundo, a escolta de apóstolos e de santas protectoras.

Ilust. 34

★

ANSIEDADE

Os senhores da corte de França, os de Nicósia, de Windsor ou de Nápoles, dançavam sobre um vulcão a que chamavam inferno. Atordoavam-se. Usavam vestes de ouro, montavam cavalos esplêndidos e acariciavam esbeltas raparigas — mas a tremer. Porque sentiam bem que o mundo que apertavam entre os braços abria para a noite e para o terror, a peste, o sofrimento, a loucura que torna os reis como animais, a morte e o universo desconhecido que ela revela. Este perigo empurrava-os para os requintes do prazer. Empurrava-os também para os requintes do ascetismo. As graças da arte de 1400 disfarçam mal profundidades de inquietação. É a inquietação que, nos painéis dos retábulos que contam a vida dos santos, dá esgares excessivos aos rostos dos atormentadores dos mártires, que, em Barcelona, leva Bernardo Martorell a esticar numa diagonal trágica o corpo supliciado de S. Jorge. É ela que, em todas as Deposições da Cruz, torce as mãos das Santas Mulheres sobre as chagas de Cristo. É ela que explica os poderes de fascinação que continuam a ter sobre os príncipes as visões do Apocalipse: estas mostram-lhes as fissuras da criação. Depois de 1373, Nicolas Bataille, o mais afamado dos tecelões parisienses, trabalhando para o duque Luís d'Anjou, punha em imagens a extraordinária invenção visual do Apocalipse de João. Aqui, uma caligrafia muito distinta e o acordo perfeito das cores despojam o tema dos seus

Ilust. 27

poderes de ansiedade; a Besta junta-se aos licornes, ao paladino Heitor e ao paladino Carlos Magno na gratuitidade dos ritos de cortesia. Ao passo que, algum tempo antes, nas paredes da capela da Virgem em Karlstein, um pintor desconhecido soubera pintar para o imperador Carlos IV o pavor, o desabamento de tudo, a grande aranha e os rostos pálidos que o pesadelo faz rodopiar.

DEUS MORTO

O crucifixo domina toda a imaginária de devoção. Esmaga-a. Para combater as crenças heréticas que os Espirituais franciscanos propagavam também, e que proclamavam o advento do reinado do Espírito, a Igreja concentrara o seu ensinamento dogmático no mistério da unidade de Deus em três pessoas. Difundiu por toda a parte a imagem da Trindade, mas ligando-a à do Calvário: Deus pai preside em majestade sobre o «trono da salvação», a pomba do Espírito une o rosto dele ao do Filho, cuja cruz sustenta com as mãos. Tal é o tema central que Masaccio tratou em 1427 numa das paredes de Santa Maria Novella, dominando com um simulacro de capela a admirável representação dum transido. O tom de gravidade concentra-se aqui em Jesus crucificado. Os dois doadores estão ajoelhados em meditação, nas margens da cena, e os traços de fisionomia que o rosto mostra situam-nos deliberadamente fora do universo de eternidade em que vivem imóveis as personagens divinas, a Virgem e S. João. Ao menos, são da mesma estatura que estes. Investidos da mesma presença monumental e estática, foram elevados da humildade dos homens e, fortalecidos pela graça divina, transportados para a transcendência.

Ilust. 28

Cristo, entretanto, surge triunfante do túmulo. Para exprimir em plenitude e no seu inteiro dinamismo a força da Ressurreição, precisavam os artistas de uma força que os doadores, segundo parece, raramente os incitaram a mostrar. A antiga arte litúrgica traduzia os impulsos para as alegrias celestes. A piedade comum do século XIV tem dificuldade em elevar-se para além do abismo da morte carnal. A arte das capelas sabe encontrar o acento da ternura, sabe gritar a angústia dos homens. Hábil em transpor sonhos, reconstitui na sua grandeza as visões do Apocalipse. Esforça-se por imaginar o que é o céu: a maior parte dos seus paraísos são irrisórios.

Ilust. 26

Um pintor consegue, no entanto, dotar Jesus ressuscitado duma força invencível, mostrá-lo como o herói duma vitória sobre as dominações da noite: foi o mestre

LÁZARO

desconhecido do retábulo boémio de Trebon. Frente a esta figura saída do cristianismo ardente, bravio, que não tardaria a animar as seitas hussitas, coloquemos um outro ressuscitado, o Lázaro das *Très Riches Heures*. Este é um homem — um rosto e um torso admiráveis, puros e plenos como os de um bronze antigo. Os Limbourg ofereciam aqui ao velho João de Berry a esperança conjugada do velho optimismo cavaleiresco e das premissas humanistas que chegavam de Itália. Uma e outro, a cavalaria e o humanismo, colocavam essa esperança sobre a terra.

Uma tal imagem só podia florescer nos pontos extremos de requinte da civilização de 1400, na extraordinária conjugação de fausto e de espírito, de curiosidade e de elegância, a que chegou a corte parisiense antes que os acasos da guerra viessem dispersá-la. Diante do mistério da morte, o tom comum, dos pregadores, do povo que eles faziam tremer, como o dos cristãos estóicos e austeros para quem Masaccio trabalhou, era de terror, ou então de gravidade. A cerimónia do funeral não preparava para um regresso às alegrias do mundo; dispunha uma última festa em redor dum corpo prometido à podridão; era um adeus.

★

SOBREVIVER
Ilust. 29

Esta festa pretendia, ao menos, perpetuar uma memória, a do defunto. Queria eternizar as feições do seu rosto. Vai culminar num monumento, o túmulo. Ou seja, no retrato. Era um meio de sobreviver.

O rosto de perfeição dos jacentes do século XIII projectara a sobrevivência no Além, na glória da ressurreição. Os vivos do século XIV desejavam que ela ficasse também um pouco na terra, que um pouco deles próprios ficasse fixado numa efígie em que qualquer pessoa pudesse reconhecê-los. Se mandavam construir a sepultura antes de morrer, pousavam para os escultores E quando estes tinham de representar uma personagem defunta, procuravam colher a parecença na máscara empregada durante o cortejo fúnebre. Em Nápoles, os artistas encarregados de figurar vivo, no seu trono, o rei Roberto o Sábio, fizeram uma moldagem da face morta e contentaram-se com abrir-lhe os olhos. Ofereceram assim do soberano em majestade uma efígie aterradora, um rosto perdido, bruscamente surgido da noite, o do Eterno feroz da primeira escultura românica.

Resolutamente expressionista, a arte do retrato funerário soube atingir rapidamente a verdade mais aguda. São disto testemunho, em diversos registos, as rudes efígies de todos os cavaleiros mortos, aprisionados no elmo, os dos príncipes bispos, esses grandes rapaces que entram no Além com os punhos cerrados sobre os seus privilégios. Mas os escultores funerários também tinham de esculpir imagens de defuntas. Empregavam então uma caligrafia elegante. Anjinhos portadores de grinaldas rodeiam de graças o corpo de Ilária, a jovem esposa do tirano de Luca; Jacopo della Quercia fá-la repousar na serenidade da sua beleza perfeita.

★

PODER

No século XIV, a independência feudal está morta, jugulada pelos príncipes. O mundo tornou-se mais pequeno e o fim das cruzadas reduziu a aventura militar da cavalaria a desenrolar-se no interior da Europa. Cem anos antes, o jovem Eduardo III de Inglaterra fora procurar a glória no Oriente como Ricardo Coração de Leão, seu antepassado: foi pilhar a França. De futuro, a sede de façanhas satisfaz-se no empreendimento político. Com efeito, a cristandade fragmentou-se em Estados: alguns reinos, mas também principados mais pequenos, e todas essas repúblicas ciumentas que as comunas urbanas formam na Itália e na Alemanha. Estes Estados defrontam-se. Em torno dos tronos e das magistraturas municipais avivam-se as discórdias, ódios familiares e rivalidades de clãs. Todo o Ocidente ressoa com o barulho dos homens de guerra, ao longo de um século que conheceu um extraordinário progresso nas técnicas militares e na arte das fortificações. Os príncipes, e as cidades, vivem ao abrigo de muralhas.

TORRES
Ilust. 24

O admirável perfil do castelo de Mehun-sur-Yèvre, uma das residências de repouso do duque João de Berry, e o das flechas de igreja que irrompem no horizonte das cidades alemãs, a admirável paisagem construída por Ambrogio Lorenzetti, e todas as torres de palácios comunais, patrícios e senhoriais cujo exacto perfil ele figura, exprimem uns e outros, pelo mais fascinante contraste, o espírito que, na Europa do século XIV, governou a evolução da arquitectura militar, em que se afirmava a vontade de poder das aristocracias.

Duas linguagens. Aqui, o espaço irreal dos mitos de cortesia, o impulso vertical da ascensão mística, a curva

linear que arrasta a composição nas volutas duma fantasia poética. Ali, uma marchetaria rigorosa que propõe à visão um universo compacto, sólido e profundo. Mas também duas culturas. A torre do príncipe francês e as torres sineiras das colegiadas terminam em fantasia. Nas partes altas, escondem o aparelho de protecção sob a veste florida das festas. Aprestam-se para as aventuras fabulosas em que se perdiam em florestas imaginárias os cavaleiros da Távola Redonda. Ou então adornam-se de enfeites duma natureza exuberante que mostra ao olhar do fiel a profusão dum Deus disseminado na criação. Imagem do desperdício cavaleiresco, têm em si, para as espalhar em redor, todas as cintilações dum tesouro. Esse tesouro encerram-no ciosamente, ao abrigo dos ódios vizinhos, as torres das famílias patrícias de San Gimignano, a torre da comuna de Gubbio, as muralhas que cercam a residência do tirano nas cidades da Itália do Norte. São fortes, firmes, desconfiadas. Entreabrem-se em algumas varandas para a alegria de respirar, mas reúnem a companhia familiar, a comunidade urbana ou o bando armado do chefe do senhorio para um esforço colectivo de conquista, económica ou militar, e de concorrência. Retesam-se a fim de superar riquezas rivais.

O ESPAÇO CÍVICO

Nas cidades de Itália, o dinheiro e a obra artística que ele sustenta desviam-se então lentamente dos edifícios religiosos para se aplicarem na criação dum espaço propriamente urbano e cívico em que se manifesta a glória comunal. Em 1334, Giotto foi encarregado em Florença duma função geral, que lhe confiava ao mesmo tempo a obra do Domo, o cuidado do Palácio Municipal, o das pontes e das muralhas. O *campanile* que concebeu pertencia mais à comuna do que à Igreja; glorificava na sua base as Virtudes e os Trabalhos dos cidadãos. O elemento central deste renascimento do urbanismo é duplo: um castelo e, logo a seguir, uma praça. O magistrado, como os reis, delibera numa torre. Esta domina uma extensão livre onde se reúnem as milícias e os auditores de arengas. O povo de Gubbio encerrou os seus cônsules numa soberba fortaleza. Ladeou-a, à custa de esforços desmedidos, duma esplanada em balcão, que não era destinada ao negócio: em pleno céu da Úmbria, os ritos do civismo desenrolavam-se sobre este estrado. Quanto aos Sienenses, resolveram-se a restringir as plantas da catedral imensa com que tinham sonhado os seus pais. Mas ergueram, no semicírculo monumental da praça do Campo, um conjunto

monumental que mostra a mais antiga ordenação urbana da Europa cristã. Apoia-se no Palácio da Comuna, cuja construção começara em 1298 e que é dominado pela Mangia. Fina, duma extrema elegância, esta torre é no entanto militar: ergue sobre a cidade o símbolo guerreiro da soberania.

O TIRANO HEROICIZADO

No século XIV, quase todas as comunas de Itália se inclinaram sob o poder dum tirano. Ele instalou-se pela força, ou recebeu o «senhorio» dos clãs patrícios que o encadeamento das vinganças, as conspirações, os motins, haviam cansado e que esperavam, sob a autoridade de um só, ver renascer a paz propícia aos negócios. Estes senhores devem as mais das vezes o êxito ao valor da sua *condotte*, do bando de mercenários que empregam. Mas gostam de imaginar-se sob os traços dum ditador à antiga e crêem ouvir já o eco das suas virtudes repercutir-se de século em século. Os humanistas, no tom da antiga Roma, cantam os seus louvores. Em parte alguma, nesse tempo, se fala mais alto de glória. É assim em Verona, em Milão, onde reinam os chefes das velhas raças de dentes compridos. Vivem como príncipes, na embriaguês da omnipotência, violentos, astutos. Caçam, a sua valentia no combate a cavalo faz o seu prestígio. Gostam de revestir-se, para o cortejo, para os torneios onde brilham à frente da juventude, da couraça de Roldão ou de Lancelote, e procuram legitimar o seu poder imitando os feitos dos heróis. Mas não é bom que morram. O seu poder está ainda mal firmado. Outros poderiam ocupar-lhes o lugar. Uma geração não basta para que a usurpação se esqueça. O tirano morto deve portanto transformar-se em herói. Quando um Scaligero deixou de viver, os seus filhos começam por calar o acontecido, depois fazem erguer o seu sarcófago em Verona, publicamente, no coração da cidade submetida. Uma efígie equestre domina o túmulo: é o emblema do triunfo político. O galope das justas e o arrebatamento das noites de conquista levam para a eternidade o *signor* da cidade.

Ilust. 29

Em Milão, por trás do altar-mor da San Giovanni in Conca, Bernabò Visconti preside imóvel, sobre um cavalo sem adornos, apenas escoltado pelas suas virtudes. Não é para se prosternar no paraíso que ele atravessou a morte. É para combater ainda e para continuar a ser senhor na sua cidade.

ESTÁTUAS DE PRÍNCIPES

Quando a verdadeira estatuária política renasce em Itália, as efígies dos príncipes já não dominam cadáveres,

mas triunfos. As primeiras, as de Cápua, figuravam ainda a abstracção. Na segunda metade do século XIV, quando todos os poderosos da Europa desejaram aparecer em vida esculpidos na pedra pintada, como antes o tinham sido Frederico de Hohenstaufen ou o papa Bonifácio IV, quiseram mostrar-se à posteridade na monumentalidade do seu soberano império. Mas quiseram também que toda a gente pudesse indentificá-los pelas feições. Os artistas adaptaram para este fim a escultura das catedrais. Esta, desde longa data, representava Cristo como um rei; tendia desde há pouco tempo a revestir o corpo de Deus e dos apóstolos com todos os adornos da festa mundana, a animá-lo, a inflecti-lo nos gestos quotidianos, a trazê-lo à vida dos homens. Bastou pois aos entalhadores de imagens substituírem o rosto dos príncipes do Além pelo rosto do seu senhor e darem a este a semelhança que já nos túmulos marcava a imagem dos defuntos. Tais representações ornamentaram os palácios; muitas instalaram-se também nas fachadas das igrejas. Filipe, o Ousado, encomendou a Claus Sluter a sua estátua orante para o portal de Champmol. A do duque Alberto de Habsburgo, esculpida entre 1360 e 1380, presidiu num tabernáculo triangular duma das torres de Santo Estêvão, em Viena.

RAINHAS

A nova estatuária não teve dificuldade em colocar os soberanos de pedra na proximidade dos profetas: estes já não pertenciam ao sagrado. Mas, mesmo ajoelhadas entre as santas, as esposas dos príncipes nunca se confundiam com elas. O impulso de espiritualidade que convergia então para Maria mantinha grandes distâncias entre as figuras de Virgens e as do comum das mulheres. Foi preciso o invencível progresso do movimento de laicização para que, no triunfo dos valores profanos, as efígies femininas pudessem, à aproximação do século XV, radiosas na sua simples beleza, enfrentar as imagens da Mãe de Deus, que se tornavam elas próprias sedutoras. O artista que ergueu a estátua da rainha da França Isabel da Baviera despojou o corpo flexível, o corpo tentador, de todos os reflexos do sobrenatural. A perfeição que visava pertencia apenas à carne e à felicidade do mundo. Dedicava a estátua à feminilidade.

★

NUS

No tímpano de Bourges, que foi esculpido em 1275, os ressuscitados são arrebatados por um impulso primaveril, que os liberta. Vemo-los eclodir, como flores novas, entre as lajes dos túmulos. Já os entalhadores de imagens ousam dar aqui lugar, entre as luzes espirituais, às elegâncias da estatura e às agilidades da forma. Primeira revelação, decisiva. A alegria que transparece nestas nudezas suaves, polidas e triunfantes, é pura. Enfeita corpos gloriosos, libertos do mal e dos ardores do amor profano.

Foi no entanto a redescoberta dos vestígios esquecidos da plástica greco-romana que dissipou o que as proibições religiosas e sociais engendravam ainda de inquietação, o recuo diante da carne nua, a obsessão do pecado, os frémitos da má consciência. Nos últimos anos do século XIII, motivos de entalho antigo, que representavam Hércules e Eros adormecido debaixo duma árvore, tinham sido transpostos para o envasamento do portal da catedral de Auxerre. Aí se exprime um sentimento da beleza física inteiramente liberto das desconfianças cristãs. A visão nova precisou-se pouco a pouco na Itália Central. Neste país, os entalhadores de imagens e os pintores receberam durante todo o século XIV a influência das modas francesas. Mas viviam em íntima familiaridade com as testemunhas da arte antiga. Sob os drapeados, as madonas de Arnolfo di Cambio vão buscar às matronas romanas as suas formas majestosas. No final do século XIV, certos desenhos atestam uma curiosidade e pesquisas mais precisas. Um deles, conservado no Louvre e atribuído a Gentile da Fabriano, extrai da decoração dum sarcófago uma figura de Vénus perfeitamente clássica. Desenha-se então um novo cânone do corpo feminino. Muito mais flexível e gracioso que o dos mármores latinos, afasta-se contudo sensivelmente das formas que a estética dos trovadores suscitara e que se haviam apurado nas cortes parisienses. Menos flexível, mais carnal, foge às perturbações da alma. Vemo-lo afirmar-se no limiar das catedrais nas representações da criação de Eva. O escultor que, no primeiro terço do século XIV, decorava o Domo de Orvieto sob a direcção de Lorenzo Maitani, frequentara talvez as grandes oficinas de França. Situa a sua Eva nascente na alegria dos jardins franceses, mas dá-lhe também a plenitude e a força dos relevos antigos.

O CORPO FEMININO

Nas proximidades de 1400, pela mão dos artistas que o duque João de Berry mantinha, as graças de inspiração clássica que provinham de Itália aliaram-se às elegâncias lineares. Assim, no *Jardim do Paraíso* das *Très Riches Heures*, os Limbourg exaltam, sem qualquer reticência,

pela nudez de Adão e Eva, a alegria de ser livre na vida e de o gozar. O duque conservava nas suas colecções uma medalha à glória do imperador Constantino, cujo reverso, ao pé duma Fonte de Vida dominada pela cruz, mostra o Paganismo sob as aparências duma mulher nova. Este corpo está despojado do invólucro enganador dos enfeites de corte. Mas os seus membros gráceis, os seus seios pequenos, o seu ventre fecundo, conferem-lhe a distinção amaneirada das cortes góticas onde os rituais de cortesia tinham imposto ao corpo feminino as sinuosidades do arabesco. Para Jacopo della Quercia, a Eva da Tentação é força, e não graça. O que ele glorifica no seu corpo é a robustez rústica das deusas mães.

Ilust. 31

Ghiberti concebia então em Florença a porta do baptistério. Nela figura a criação da mulher. O mesmo voo de anjos, que até aí só levara para o céu um único corpo carnal, o da Virgem das Assunções, sustém aqui o corpo de Eva fulgurante. Está enfim salva, justificada. Afirma-se. Pertence à pureza e à glória. A sua beleza ergue-se para a luz divina, vitoriosa de todos os remorsos.

IMPRENSA UNIVERSITARIA

PUBLICADOS

1 — *Estética e Semiótica do Cinema*, Yuri Lotman

2 — *Formas de Exploração do Trabalho e Relações Sociais na Antiguidade Clássica*, Vários

3 — *História do Colonialismo Português em África* (Vol. I), Pedro Ramos de Almeida

4 — *História do Colonialismo Português em África* (Vol. II), Pedro Ramos de Almeida

5 — *História do Colonialismo Português em África* (Vol. III), Pedro Ramos de Almeida

6 — *O Mundo Contemporâneo 1945-1975*, Marcel Pacaut e Paul Bouju

7 — *A Arquitectura Popular Portuguesa*, Arquitecto Mário Moutinho

8 — *O Tempo das Catedrais*, Georges Duby